

# LIVRAISON DU 15 SEPTEMBRE 1860

- DES DÉCOUVERTES NOUVELLES D'ESTAMPES SUR BOIS ET SUR MÉTAL DE L'ALLEMAGNE (Le Peintre-Graveur, de M. Passavant), par M. Jules Renouvier.
- Exposition de tableaux de l'école française, tirés de collections d'amateurs (Deuxième et dernier article), par M. W. Burger.
- CHRONIQUE VÉNITIENNE. LE MUSÉE CORRER. II. LES TABLEAUX, par M. Armand Baschet.
- Nécrologie. M. Frédéric de Mercey, par M. Charles Blanc.
- LIVRES D'ART. PARIS QUI S'EN VA, PARIS QUI VIENT, par M. Ph. Burty. Faits divers.

## GRAVURES

Lettre ornée tirée des anciennes impressions de Bâle.

Sainte Véronique, gravure anonyme du xive siècle.

Fac-simile de figures du Térence, de 1496.

Morceau d'encadrement tiré des anciennes impressions de Bâle.

Ces quatre bois, dessinés par M. Parent, ont été gravés par MM. Pannemaker et Midderigh.

- Intérieur de Cabaret, d'après Taunay, dessin de M. Edmond Hédouin, gravure de M. Sotain.
- Mademoiselle Mayer, d'après une miniature de Prud'hon, eau-forte de M. Léopold Flameng, gravure tirée hors texte.
  - Amours jouant avec des fleurs, d'après un dessin de Prud'hon, dessin de M. Parent, gravure de M. Midderigh.
  - Masque vénitien, d'après Pietro Longhi, dessin de M. Parent, gravure de M. Pannemaker.
  - Autre Masque vénitien, en costume de baütta, d'après le même, gravure de M. Midderigh.

### DES DÉCOUVERTES NOUVELLES

# D'ESTAMPES SUR BOIS ET SUR MÉTAL

DE L'ALLEMAGNE<sup>1</sup>



ous les curieux d'estampes, qui ont si souvent l'occasion de constater la défectuosité des catalogues en présence des anciennes pièces, accueilleront avec faveur l'annonce d'un complément du *Peintre-Graveur* de Bartsch, en ce qui concerne les artistes des xve et xvre siècles. Ils pouvaient désirer, il est vrai, un autre modèle que celui du premier garde

de la Bibliothèque de Vienne, dont le catalogue est si dépourvu de critique historique, de connaissances littéraires, et si diffus dans ses descriptions; ils regretteront qu'on ne se soit pas proposé aussi la continuation de quelques autres auteurs, tels que Mariette et Zani, les meilleurs modèles que nous connaissions pour les catalogues raisonnés et pour les notices biographiques. Après les recherches faites par beaucoup d'autres, il y a toujours à puiser dans leurs livres, et il serait facile de citer des exemples d'observations données comme nouvelles, dont ils avaient eu la primeur. Bartsch tout le premier a eu, comme on sait, le tort de passer sous silence les emprunts qu'il avait faits à Mariette. Mais puisque M. Passayant, si considéré en Allemagne par ses travaux d'histoire et de critique pittoresques, a bien voulu entreprendre un Peintre-Graveur, un catalogue adressé aux collecteurs et aux marchands, on ne peut que s'en féliciter. Il corrigera certainement les défauts de son auteur. Il apporte à ce travail difficile l'expérience d'un goût exercé dans de nombreux voyages et dans l'étude des plus riches cabinets publics et particuliers. L'historien de Raphaël ne pouvait d'ailleurs se restreindre à un simple catalogue; il commence par une histoire de la gravure depuis son ori-

<sup>1.</sup> Le Peintre-Graveur, par J. D. Passavant, t. I. Leipzig, R. Weigel. In-8°. 4860.

gine jusque vers la fin du xvre siècle. Ce travail préliminaire fait voir, dès l'abord, quels riches matériaux l'auteur a eus à sa disposition. Les citations d'estampes inédites, de livres à figures, de monogrammes de maîtres, s'y pressent à chaque page, renforcées d'aperçus savants et de conjectures nouvelles en beaucoup de points, qui serviront certainement à l'avancement de l'histoire de l'art, même alors que toutes ces hypothèses et le système tout germanique qui en est sorti, ne seraient pas acceptés. Nous voudrions indiquer ici les principales questions qu'il soulève dans l'histoire de la gravure sur bois. La première et la plus grosse est la question de nationalité. Ce n'est pas seulement sur les champs de bataille qu'on la discute aujourd'hui.

M. Passayant établit, au début de ses recherches, que l'art de graver sur des planches de bois et de métal en relief, pour en tirer des épreuves sur parchemin et sur papier, commença d'être en usage en Allemagne vers la fin du xiie siècle. L'invention ne serait pas due, comme on l'avait cru jusqu'ici, à la fabrication des cartes. Les cartes, selon l'opinion adoptée par M. Passavant, venues des Arabes aux Italiens, en 1379, ainsi que l'indique un texte de chronique à Viterbe, sont ensuite citées dans un règlement de Nuremberg, en 1380, et dans une ordonnance de Paris, en 1397. L'auteur a négligé ici, au détriment des Français, de citer un document qui prime ceux qu'il invoque, et qui est bien connu. C'est le manuscrit de 1375, avec une miniature dont les personnages jouent aux cartes 1. Pour mentionner ensuite les cartes primitives qui sont venues jusqu'à nous, M. Passavant cite les cartes peintes dites de Charles VI, et les cartes de Charles VII, qui semblent, dit-il, exécutées au moyen de la gravure sur métal pour les contours, et de patrons pour les couleurs; mais il subordonne ces dernières à un jeu de cartes allemandes, appartenant à M. Butsch, d'Augsbourg, qu'il décrit, et dont il reporte la date à la première moitié du xve siècle, sans déterminer d'ailleurs ni leur costume, ni leur style.

La feuille de l'Allemagne, qu'il nous donne comme prime-sautière, est une gravure sur métal, en relief, représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, imprimée sur parchemin et coloriée, insérée dans un creux du plat de la reliure d'un manuscrit. « Elle semble, dit M. Passavant, avoir été imprimée déjà sur place, après avoir rempli le creux de colle au moyen de la plaque chaussée à cet effet... Le style du dessin se rapporte parfaitement à celui de la fin du x111° ou du commencement du x111° siècle. Nous y retrouvons les figures allongées, la pose tranquille

<sup>1.</sup> Cette miniature a été reproduite dans le Magasin pittoresque de 1838.

et l'expression des compositions du xire siècle. Les bras du Christ, dont la tête est un peu inclinée vers la gauche, ne sont pas roidis horizontalement, les pieds sont tournés un peu en dehors, une draperie rouge, qui lui entoure la ceinture, tombe en plis très-simples, et celles des autres figures sont bien jetées, sans avoir rien de conventionnel, ou qui ressemble aux allures du style byzantin ou aux draperies plus mouvementées du xiire siècle... » L'auteur termine une description, que j'abrége, en disant que la pièce paraît unique dans son genre, et doit appartenir à quelque religieux des cloîtres de la haute Allemagne. Elle se trouve actuellement chez M. T. O. Weigel, à Leipzig.

Les commentaires auxquels donneraient lieu toutes ces particularités seraient hasardés, avant qu'on ait vu la pièce. Malgré les doutes qui viennent à l'esprit, sur la détermination d'un style de dessin qui n'aurait rien du conventionnel byzantin, ni du mouvementé du xiii siècle, qui produirait, dans un art jusque-là ignoré, vers le fond de l'Allemagne, des signes que nous avons déjà beaucoup de peine à démêler pour les objets. assez nombreux cependant, de la sculpture, de la miniature, de l'émaillerie; malgré ces doutes, il faut bien, jusqu'à ce qu'un contrôle sincère soit possible, accepter un témoignage de tant d'autorité. Nous ferons seulement une observation, c'est que la pièce admise serait l'application d'un genre de grayure parfaitement décrit par Théophile, en son chapitre LXXVII, de Opere quod sigillis imprimitur: « L'on grave aussi sur le fer l'image du Seigneur crucifié... On y grave, à l'imitation des sceaux, des bordures de fleurs, d'animaux, de petits oiseaux ou de dragons enchaînés par le cou et la queue... Ce travail est assez utile dans la fabrication des tables d'autel, les pupitres, les châsses de corps saints, les livres, et partout où il est besoin 1. »

Le livre où nous avons trouvé la gravure interrasile, d'où est sorti tout un genre d'estampes, celles dites criblées, nous en donnerait donc un autre. En admettant un essai d'impression à la date indiquée, la véritable apparition de la gravure, telle que nous la connaissons, n'en serait pas moins encore ajournée. Ce texte, toutefois, appuierait mieux, ce me semble, l'estampe décrite, que les documents auxiliaires que M. Passavant y a ajoutés. Il les puise dans un nécrologe manuscrit d'Einsiedlen, où un docteur de Liebenau, et non lui-même, aurait vu des initiales imprimées au moyen d'estampilles, et dans un texte déjà cité par Heller, où un frère laïque du couvent de Nordlingen, est qualifié: optimus incisor lignorum.

Théophile, Essai sur divers arts, p. 242, publié par Ch. de Lescalopier. In-4°.
 Paris, 4843.

La question n'est pas de savoir s'il y avait, au xme siècle, des artistes travaillant le bois, et des scribes se servant de patrons ou d'estampilles. Ge fait peut être admis. Mais tout l'intérêt, pour l'histoire de l'art, est dans l'apparition de l'estampe volante sur papier, du graveur mettant son travail à l'encre. Là seulement est la découverte.

Il n'est pas facile de trouver un ordre historique au milieu de toutes les pièces citées par M. Passavant : gravures des couvents d'Allemagne, gravures coloriées, gravures les plus anciennes, avec date ou sans date. Les plus importantes dans son énumération, et les plus voisines de celle que nous venons de voir, sont des estampes dont les figures ont généralement des proportions pesantes, des contours très-forts, tracés sans hachures, d'une impression brunâtre faite au frotton, et d'un coloriage rouge, vert et jaune. On en voit des exemples au Cabinet de Paris, dans une Sainte Véronique, un saint évêque martyr (saint Cassien), et un Saint Augustin, classés parmi les plus anciennes gravures anonymes sur bois. M. Passavant les revendique pour des ouvrages allemands du xive siècle. En cherchant celles de ces estampes qui indiqueraient une origine plus précisée, il cite une Sainte Trinité, de la Bibliothèque de l'église Saint-Jacques, à Brünn, en Moravie, qui rappelle l'école bohémienne de Théodore de Prague, une Annonciation et une Nativité, sur la même feuille, à Munich et à Nuremberg, qui se rapportent au style qu'on pratiquait sur le bord du Rhin. Les plus belles qu'il ait vues, Sainte Madeleine et le Martyre de saint Jean l'évangéliste, chez M. T. O. Weigel, appartiennent à l'école d'Augsbourg, et, sous le rapport de la beauté idéale, dit l'auteur, elles ne sont pas inférieures aux productions de l'Italie de la même époque. Enfin, huit pièces de la Vie de la Vierge, dans la collection de Nuremberg, devraient être rapportées à l'école de cette ville.

Malgré la dispersion de ces estampes, il faut espérer que le catalogue exact qui en sera fait, en rendra l'examen et la comparaison plus faciles. Nous saurons alors à quoi nous en tenir sur ces attributions, desquelles il résulterait que l'Allemagne se serait produite dans les estampes dès le xive siècle, avec la variété de ses écoles de peinture. Nous savons déjà quelque chose des peintures qui furent exécutées à Prague sous l'empereur Charles IV, ainsi que des maîtres appelés Wilhelm et Stéphan, qui, à partir de la fin du xive siècle, fondèrent à Cologne une école considérable; nous connaissons enfin des tableaux qui placent à Nuremberg une autre souche de peintres. Si l'on parvenait à rattacher quelques estampes à ces diverses écoles, on ne contribuerait pas peu à diminuer l'obscurité qui les couvre encore.

En se tenant aux caractères généraux qui sont assignés à ces gravures

sur bois de la plus ancienne période, M. Passavant dit qu'elles se distinguent aisément de celles exécutées plus tard, par leur style archaïque, par la lourdeur des contours et par le jet des draperies arrondies, différant en ceci des cassures angulaires qui, sous l'influence de l'école de Van Eyck, devinrent communes en Allemagne vers la moitié du xv° siècle. On peut admettre ces termes, mais ce n'est pas dire que les estampes citées soient



SAINTE VÉRONIQUE

du xive siècle; on les reporte seulement ainsi au commencement du xve, on les assimile au Saint Christophe de 1423, auquel conviennent parfaitement toutes ces qualifications de style archaïque, de dessin lourd, de draperies arrondies, sans en excepter certaine beauté idéale, ou plutôt hiératique, qui le rend comparable aux ouvrages italiens, à tel point que Ottley, bon juge, comme on sait, le croyait venu de Venise<sup>1</sup>. Nous avons vu la plupart des pièces qui sont alléguées ici, et plusieurs autres que M. Passavant aurait pu citer dans les volumes anonymes du Cabinet de Paris, s'il ne s'en était pas tenu aussi exclusivement à la collection de M. T. O. Weigel, jusqu'à présent peu accessible<sup>2</sup>; nous avons été témoins de l'hésitation des meilleurs critiques, quant à la date à leur assigner,

<sup>1.</sup> History of Engraving, p. 92, in-4°. Londres, 4846.

<sup>2.</sup> M. T. O. Weigel, dont le cabinet contiendrait, d'après ces citations, des trésors

entre la fin du xiv° siècle et le commencement du xv°; M. Passavant a peut-être été guidé dans sa décision par un tact plus sûr, mais il ne l'a pas encore tout à fait rendue probante. A-t-il mieux réussi à prouver que les Pays-Bas n'avaient pas produit aussi des estampes qui pussent remonter au commencement du xv° siècle?

M. Passavant a vu, il est vrai, une falsification dans la Vierge entourée de quatre Saintes, datée de 1418. Il lui a paru que le millésime M CCCC XVIII avait subi la rature d'un L intermédiaire, et devait être rétabli : M cccc LXVIII. Cette opinion s'était déjà produite à l'époque de l'achat de l'estampe, fait par la Bibliothèque de Bruxelles; mais elle a trouvé aussi des contradicteurs. Nous devons dire qu'après avoir nousmême cédé à des préventions justifiées par l'origine un peu suspecte de la pièce, nous en avons fait un examen scrupuleux, après lequel elle nous a paru exempte de toute altération dans son millésime. Ce premier point une fois établi, comme l'établissait M. Passavant, il s'ensuivait que toutes les estampes qu'on pourrait rapprocher de celle-ci par le style, ne pouvaient être aussi que de la fin du xve siècle. Telle était une autre Vierge avec l'enfant Jésus, appartenant au Cabinet de Berlin, dont les légendes en vieux flamand ne permettaient pas, d'ailleurs, de contester l'origine. Ce style, bien connu, était celui des Van Eyck. Il diffère de celui qu'on détermine dans le Saint Christophe de 1423, et dans les estampes que nous citions précédemment, par la proportion plus svelte des figures, les plis plus abondants et plus brisés des draperies; il n'est pas pour cela postérieur en date, car les Van Eyck florissaient déjà au commencement du xvº siècle, et, autant qu'il est permis de comparer le petit au grand et l'ombre à la lumière, les vierges des estampes de Bruxelles et de Berlin ont une analogie marquée avec la vierge de Saint-Bayon, à Gand, peinte vers 1425, et avec la Sainte Agnès d'Anvers, peinte en 1437. Elles sont d'ailleurs exemptes de la maigreur dans les formes et du chiffonnement excessif des draperies, qui envahit aussi l'école de Van Eyck dans la seconde moitié du xvº siècle. Ces exemples ne sont pas les seuls qu'on eût pu invoquer en faveur des Pays-Bas. A part les pièces où l'on trouve les indices du style van eyckiste, il n'impliquerait pas contradiction que parmi celles qui, par leur composition hiératique et leur exécution archaïque, restent plus exemptes de toute influence d'école, il ne s'en trouvât aussi qui auraient une origine flamande ou hollandaise. L'hésitation commandée pour la date l'est donc également pour le pays. Il y a

qu'on chercherait vainement à Paris, à Dresde, à Berlin et à Londres, annonce un catalogue raisonné de sa collection, avec des planches reproduites en fac-simile, qui serviront, mieux que toutes le dissertations, à fixer les questions soulevées.

lieu de s'étonner que M. Passavant ait été aussi parcimonieux d'attributions envers les Pays-Bas, lorsqu'on le voit donner à la France une estampe du Cabinet de Paris, la Vierge couronnée, où il trouve des draperies simplement jetées, dans le goût particulier de la fin du xive siècle. Nous avions remarqué cette pièce, mais sans y trouver autre chose que de l'analogie avec les ouvrages flamands. La Flandre bourguignonne et la France n'avaient-elles pas alors des accointances intimes dans leurs arts, et quel moyen y a-t-il de distinguer les deux écoles dans un ouvrage qui a exigé une aussi petite dépense d'originalité?

Les Néerlandais ont pour eux les livres xylographiques. Personne ne soutient plus aujourd'hui le système germanique de Heinecken, sur la Bible des pauvres, le Miroir du salut, le Cantique des cantiques, et l'Art de mourir, les plus beaux et les plus célèbres de ces livres. On y a définitivement reconnu la manière de l'école flamande. Quant à leur date, sans admettre la légende de Coster, on en établit positivement la base par l'année 1440, écrite sur le Pomier spirituel, l'un des plus intéressants, bien qu'il ne soit ni le plus beau, ni le plus ancien. Ces points sont admis dans le Peintre-Graveur de M. Passavant, et cependant il ne donne à la plupart des livres xylographiques néerlandais qu'une date postérieure à la seconde moitié du xve siècle. Il se range à l'opinion de M. Harzen, qui les croit venus des couvents des Frères de la vie commune, établis dans plusieurs villes des Pays-Bas et de l'Allemagne inférieure. Cette opinion n'est encore qu'une hypothèse, bien peu fondée, si l'on considère les livres eux-mêmes, leur diversité, leur succès et leur diffusion.

Ces conjectures, qui font sortir d'une part les plus anciennes estampes des couvents de la haute Allemagne, et de l'autre les plus beaux *livres des pauvres* des couvents néerlandais, ne nous paraissent qu'une interprétation abusive de ce fait général, que, dans des temps de barbarie et de violence, quelque culture s'était conservée dans l'obscurité et dans la paix des cloîtres, et de ce fait particulier que les Frères de la vie commune ne furent pas étrangers à la confection des manuscrits et à l'exercice de l'imprimerie. Au moment du développement de la gravure dans les Pays-Bas, les corporations d'ouvriers et d'artistes avaient une importance qui laisse les moines tout à fait en arrière.

En restreignant ainsi la portée des livres xylographiques dans les Pays-Bas, M. Passavant s'est efforcé de grossir la part de ceux qu'on pouvait encore revendiquer pour l'Allemagne. C'est ainsi qu'il a donné le livre de l'Apocalypse comme le plus ancien de tous les livres de ce genre. Que sa manière allemande soit déterminée par la proportion courte des figures, le coloriage archaïque, et d'autres signes qui se rencontrent dans

les plus anciennes éditions, cela se conçoit, mais il n'en résulte pas également qu'il soit plus ancien que tous les livres où se rencontrent des figures faites dans la manière de Van Eyck.

L'un des signes qui avaient le plus frappé, dans l'examen des anciennes estampes sur bois, était la nature de l'encre qui avait servi à l'impression. Pour le plus grand nombre de cas, aussi bien dans les feuilles isolées que dans les livres, c'était une encre brunâtre préparée à l'eau; on avait vu là un des indices les plus sûrs d'antiquité, sans nier, cependant, qu'il n'y eût des exemples, fort anciens aussi, d'une encre plus noire, puisque c'était ainsi que se présentait le Saint Christophe de 1423. M. Passavant s'est inscrit en faux contre cette assertion. Il a cité des exemples plus anciens, dit-il, que ce Saint Christophe, et pris, comme la plupart des précédents, dans la collection de M. T. O. Weigel, qui sont imprimés avec une encre noire préparée à l'huile. Ces exemples fussentils plus nombreux et d'une ancienneté mieux établie, n'infirmeraient pas, je crois, les observations déjà faités, et consignées par M. Passavant luimême, sur le plus grand nombre des estampes qu'il cite. La découverte de textes faisant mention de tableaux à l'huile, et celle des tableaux même antérieurs au xve siècle, ne prouveraient pas, ce me semble, que la peinture en détrempe ne fût d'un usage général au xxve siècle, et que la peinture à l'huile ne fût une innovation, ou, si l'on veut, une révolution due aux frères Van Eyck. Il s'opéra, pour la gravure, une révolution analogue. La première et la principale encre employée dans les manuscrits et dans l'impression des estampes, fut une encre en détrempe. Théophile en donne la recette : « une décoction de bois d'épine coupés en avril », et il n'en mentionne pas d'autre dans un chapitre consacré tout entier à l'incaustum.

Les imprimeurs allemands mirent en usage une encre à l'huile; ils en avaient trouvé peut-être la recette dans quelques pratiques des faiseurs d'images; mais l'usage en fut sans douté restreint dans l'imagerie (car elle est la plus défavorable au coloriage) et ne devint commun qu'à l'époque où les estampes commencèrent à se passer de cet embellissement. Il n'est pas d'ailleurs favorable au système de M. Passavant d'exagérer l'application de cette encre noire, car cela tendrait à faire croire que les estampes en encre brune sont étrangères à l'Allemagne, ce qui n'est sans doute pas son but.

La thèse des partisans exclusifs de l'Allemagne exige que l'on trouve aussi, dans ce pays, la plus ancienne mention des ouvriers que l'on sait avoir été amenés, par l'exercice de leur art, à la pratique de la gravure imprimée. M. Passavant ne s'est point contenté de revendiquer, pour un couvent ignoré de la haute Allemagne, l'invention de la gravure; il a

donné, comme les plus anciens graveurs connus, les formschneiders et les briefdruckers, qui, d'après les recherches les plus récentes, faites dans les registres d'Ulm, de Nuremberg et d'Augsbourg, sont mentionnés aux années 1398, 1428 et 1441. Jusqu'à présent, ainsi qu'il le constate, on n'a pas trouvé dans les Pays-Bas des mentions aussi anciennes. Les registres d'Anvers et de Bruges ne portent, qu'en 1442 et 1451, des printers et des beeldemakers. Il ne faudrait cependant pas trop se hâter de prononcer, car voici qu'on vient de trouver à Anvers une mention authentique de Jan de printere en 14171. Ces documents, qui se serrent de si près, ne nous disent donc pas laquelle des deux nations a produit la première estampe, mais elles nous indiquent que la fabrication des estampes n'est devenue un état qu'au commencement du xve siècle, ou tout au plus à la fin du xive. Nous sommes autorisés à penser qu'auparavant ce n'était pas un art, par deux documents généraux, les plus significatifs qu'on puisse invoquer. La Cédule des divers arts, de Théophile, qui est le manuel le plus minutieux de tous les arts gothiques, ne dit rien qui ait trait à l'image imprimée à l'encre, sur papier, et le Livre des Métiers, d'Étienne Boileau, qui est le registre le plus complet des professions ouvrières du xiiie siècle, ne fait aucune mention d'ouvriers faisant des impressions en noir sur papier. Qu'il soit survenu quelque chose d'approchant ou de semblable au xiiie ou au xive siècle : des estampilles de sceaux, des lettres au patron, des empreintes de reliure, le fait est possible, mais il ne change rien au fait général qui résulte de tous les éléments de la question, à savoir que la gravure à impression n'était pas née, n'était pas venue au jour de la publicité.

L'histoire de l'art n'est pas à la merci de la première trouvaille venue, quand on la met au-dessus des hypothèses et des rivalités de nations. Le Christ en croix, dans la colle de sa reliure, n'y change pas grand' chose, ni la Passion de 1446 non plus. Le Saint Christophe de 1423 fut un jalon principal, parce que toute une série d'estampes se rattachaient à sa manière. La Paix de 1450 fut une grande découverte, par plusieurs motifs: c'était une estampe d'une beauté suprême; Vasari l'avait annoncée; Mariette l'avait inutilement cherchée; Heinecken, qui la poursuivait aussi, avait mis, sous le nom de Finiguerra, plusieurs sortes de pièces douteuses <sup>2</sup>. Ce sont des pièces de cet ordre qu'il faut toujours faire do-

<sup>1.</sup> Sur l'ancienneté de l'art typographique en Belgique, lettre de M. le ch. Léon de Burbure, adressée à M. Alvin. Extrait du Bulletin de l'Académie royale de Belgique, t. VIII. In-8°. 4859.

<sup>2.</sup> Dictionnaire des Artistes et des Estampes, t. VIII; partie restée manuscrite et conservée à la Bibliothèque de Dresde.

miner, et non des pièces d'imagerie incertaine, eussent-elles quelque date ou quelque monogramme.

L'un des points les plus nouveaux de la dissertation historique qui précède le Peintre-Graveur, est la part qui est faite à la gravure sur métal en relief. L'auteur la fait marcher de pair avec la gravure sur bois, indépendamment des ouvrages en gravure interrasile ou criblée, où l'on avait déjà constaté l'emploi du métal. M. Passavant a regardé son estampe du xII° siècle comme gravée sur métal; il a même étendu ce procédé jusqu'aux cartiers; il n'en donne cependant aucun exemple appartenant au xive siècle, cette gravure ayant alors cédé, à ce qu'il croit, à la propagation plus grande de la gravure sur bois; mais il a rencontré, dans la collection de M. T. O. Weigel, quatre pièces d'une impression noire et grumeleuse, dont la plus remarquable dénoterait, par sa composition entière, qui a beaucoup de dignité, le style de la haute Allemagne au commencement du xvº siècle. Après ce moment, la gravure dont il parle aurait de nouveau disparu, pour faire place à la gravure criblée, et on la verrait reparaître à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie, principalement dans l'illustration des livres. Des exemples remarquables sont cités pour cette dernière période : les planches des Méditations, de Torquemada, dans l'édition donnée par Jean Numeister à Mayence, en 1479; celles du Térence, de l'Horace et du Virgile, de Grienenger, à Strasbourg, en 1496, 1498 et 1502; celles des Histoires de la Bible et de la Nef des Fous, de Sébastien Brandt, imprimées par Bernard Richel, à Bâle, en 1476 et 1478; enfin, beaucoup d'encadrements et d'ornements employés par les imprimeurs de Bâle après cette époque, qui portent des initiales attribuées à Jean et à Ambroise Holbein, ou les lettres J.F., attribuées à Jean Frobenius. lci, du moins, on a une preuve, car on en a trouvé récemment les planches de cuivre dans une officine typographique de Bâle.

Dans la revue qu'il a faite des livres à gravure de l'Italie et de la France, M. Passavant a beaucoup étendu cette application de la gravure sur métal, sans autre démonstration que le discernement qu'il croit avoir acquis, sur des estampes qu'il juge lui-même très-difficiles à distinguer. Les signes les moins équivoques qu'il établit pour la gravure sur métal, sont la répartition plus inégale et plus grumeleuse de l'encre, le tracé parfait des courbes d'un petit diamètre, dans les boucles de cheveux et dans l'extrémité des doigts. La gravure sur bois, au contraire, se reconnaîtrait à ses courbes, formées par une réunion de lignes brisées, aux fentes et aux trous qui peuvent être restés sur les planches. Nous ne suivrons pas l'auteur dans l'énumération qu'il donne des livres italiens et français, où il voit des gravures sur métal plus ou moins confondues avec

des gravures sur bois. Nous y trouverions nos plus anciens et nos plus beaux livres à figures, depuis la *Cité de Dieu*, de Jehan Dupré, et les *Heures*, de Vérard et de Vostre, jusqu'aux planches de Geoffroy Tory et de Jollat. La proposition ainsi soutenue et généralisée, mérite un examen prolongé, et il ne manquera pas d'être fait et d'être contrôlé par les hommes compétents, pour en juger le côté technique. Pour nous, qui ne voyons d'abord que le côté absolu de la question et le résultat de l'estampe, il nous paraît évident que M. Passavant a beaucoup trop exagéré



FAC-SIMILE DE FIGURES DU « TÉRENCE » DE 1496.

l'application d'un procédé qui fut en effet pratiqué, ainsi que cela nous est attesté par des textes et par des exemples, et qu'il en a fait une distribution tout à fait arbitraire. Le chroniqueur Paul de Prague, qui nous donne la plus longue définition de l'imprimeur d'images et de lettres en 1459, au moment même où l'imprimerie se découvrait, nous parle des planches de métal, laminibus æreis ferreis ac ligneis<sup>1</sup>. L'un des imprimeurs primitifs d'Augsbourg, Jean Bamler, dans le Colophon de son Bélial, imprimé en 1473, parle des figures de métal, figuris ereis, qu'il y a mises. M. Passavant a même négligé ces textes et ces exemples. Nous connaissons encore une planche sur cuivre, gravée en relief, de la Vision de sainte Bathilde, avec une inscription latine en trois lignes. M. de

1. Ce passage, invoqué par la plupart des auteurs qui ont écrit sur l'origine de l'imprimerie, ne reçoit sa complète interpretation que quand on l'applique aussi à la gravure.

Longpérier en a donné, dans le Cabinet de l'Amateur, une description, accompagnée d'une épreuve tirée de la planche. M. Passavant, sans connaître cette planche, en a décrit une épreuve sur parchemin avec une inscription française, qui pourrait bien n'être pas exempte de fraude. On est donc fondé à croire que, dans certains cas, les graveurs ont employé des planches de métal travaillées en relief; l'usage en dut être plus approprié au métier des graveurs de sceaux, de poinçons et de caractères d'imprimerie. Mais ce fait exceptionnel n'a rien changé aux pratiques et aux effets du procédé de gravure qui consistait à creuser les clairs, et à ménager en saillie les contours et les ombres. Une tradition constante et l'universalité des documents et des pièces établissent que ce procédé était exercé sur des planches de bois. Les inductions qu'on voudrait tirer de l'aspect des épreuves, sont vaines, car les bois de buis, de cormier ou de poirier, entre les mains d'un artiste habile, peuvent rendre toutes les finesses et toutes les rondeurs; on sait, de plus, qu'ils permettent des tirages à des nombres très-considérables. Lorsque l'histoire de la gravure sur bois se présente avec un tel ensemble et une telle perfection, depuis la Bible des Pauvres, en passant par tant d'illustrations dans tous les pays, jusqu'à Papillon, on n'en saurait changer les conditions essentielles par des exceptions.

Les plus petites observations ont leur valeur en histoire, et ce n'est pas nous qui voudrions dédaigner toutes celles que l'érudition accumule aujourd'hui dans l'histoire de la peinture et de la gravure. Mais il doit nous être permis de demander que l'art n'y reste pas noyé; que l'élément qui le fait vivre, resplendir et passer même à l'état de culte, la beauté, ne soit pas obscurci et embrouillé dans une nomenclature interminable de petites images à date ou à monogramme, dont les pauvres faiseurs sont érigés en maîtres, pour la plus grande vanité des savants patriotiques qui les découvrent, ou, ce qui est pire, pour le seul profit des amateurs qui en font commerce.

J. RENOUVIER.



## EXPOSITION DE TABLEAUX

# DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ANCIENNE

TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS

(Fin.)

IV

#### CHARDIN, OUDRY

Chardin est le maître qu'on peut le mieux apprécier à l'exposition du boulevard. Il y est comme portraitiste, comme peintre de sujets familiers, comme peintre d'objets immobiles 1.

Nous avons encore vu le temps où l'on trouvait des lapins de Chardin à un ou deux écus la pièce. Il n'y a pas vingt ans que nous avons acheté 10 francs, à Vendôme, les deux tableaux, maintenant au Louvre, signés et datés: *Chardin*, 1731. En 1845, M. Barroilhet les payait 155 francs en vente publique. En 1852, le Musée les a achetés 3,000 francs, avec le *Singe antiquaire*, qui, à lui seul, vaudrait le double aujourd'hui.

C'est que Chardin est « un vrai bon peintre », comme disait Diderot, et si parfaitement original! A quel autre maître, de n'importe quelle école, comparer son portrait de madame Lenoir et la petite paysanne en bonnet blanc, ou le Jeu du toton et le Château de cartes? Dans ces figures, de grandeur naturelle, il ne tient de personne : il est unique. Dans ses petites figures, telles que la Pourvoyeuse, un chef-d'œuvre, à qui ressemble-t-il? Aux Hollandais, comme naïveté de composition, d'attitude

1. Comment désigner un bocal d'olives, un panier de prunes, un verre de Bohême, une soupière de Saxe, sous la dénomination de *Nature morte?* Les critiques français devraient bien renoncer à cette locution absurde. Les Allemands, les Hollandais, les Flamands, les Anglais disent : vie tranquille, vie immobile : Stilleben, — stilleven, — stillife.

et de physionomie; mais, pour la couleur et la pâte, il est unique encore; tout au plus rappelle-t-il un peu Nicolaas Maes, l'élève de Rembrandt. Dans son *Lièvre mort*, il a quelque chose de Jan Fyt, pour la fine qualité des tons gris, pour l'heureuse adresse de la touche; mais il est plus simple et plus juste que le peintre flamand. Dans ses fruits et ses verreries, se rapproche-t-il des De Heem ou des autres spécialistes hollandais? Oh que non! il est bien plus gras, bien plus abondant que les De Heem. C'est à Cuijp plutôt, que ses groupes d'objets immobiles feraient songer, par exemple, *le Bocal d'olives*. Et ses superbes pots verts, il n'y a peut-être que Brouwer qui aurait su les peindre.

Aalbert Guijp, Adriaan Brouwer, Nicolaas Maes, Jan Fyt, voilà les grands praticiens avec lesquels seulement on peut signaler certaines analogies du talent de Chardin.

Il a, de plus, cette originalité, qu'il n'obéit point à la mode de son temps, le brave homme! Les continuateurs de Watteau peuvent faire des femmelettes gentilles, sans naturel et sans expression, des scènes de boudoir appropriées à la facilité des mœurs; que Boucher fasse des marquises déshabillées en nymphes, ou des courtisanes déguisées en bergères, au milieu de paysages de l'Opéra; lui, Chardin, ne se tourmente point d'agacer un goût frivole, de plaire aux favorites, aux grands seigneurs et aux petits abbés. Il est tellement en dehors du sentiment et du style contemporains, que des artistes comme Largillière prirent d'abord ses tableaux pour des œuvres étrangères, importées du pays flamand. Qui donc, en France, aurait pu peindre alors ce magnifique tableau de Fruits, de coupes et de vases (nº 97 du Louvre), que l'auteur donna à l'Académie pour sa réception? Voyant cela, il n'est pas étonnant que Largillière, qui se souvenait d'Anvers, ait pensé tout de suite à Snyders. C'était en 1728 : Chardin avait vingt-neuf ans, et il eut la chance de travailler encore durant plus d'un demi-siècle. Les hommes de génie devraient toujours vivre quatre-vingts ans. Il est vrai que quantité de grands artistes n'ont pas eu besoin d'une si longue existence pour produire leur œuvre et passer à la postérité. Le charmant Watteau n'est-il pas mort à trente-sept ans, comme Raphaël! — et Paul Potter, 'à vingt-neuf ans!

Au premier aperçu de l'œuvre de Chardin, il semble que sa plus belle période d'artiste est le commencement, jusque vers le milieu : la Fontaine est de 1737; le Château de cartes, même année; la Pourvoyeuse est de 1739; la Mère laborieuse et le Bénédicité, du Louvre, sont de 1740; le Jeu du toton est de 1741; le portrait de madame Lenoir, de 1742, etc. Mais cependant, plus tard, et même de sa vieillesse, on trouve aussi des merveilles; par exemple, le Bocal d'olives, daté 1760, exposé au Salon

de 1763, et à propos de quoi Diderot s'écriait : « O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge et du noir que tu broies sur ta palette, c'est la substance même des objets! c'est l'art et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu poses sur la toile! » — Comment deviner qu'il y a trente-deux ans de distance entre le grand tableau de Fruits et le Bocal d'olives!

La petite paysanne en bonnet blanc n'est ni signée, ni datée. Mais on doit croire qu'elle fut peinte en la première période du maître. Il y a, si l'on peut dire, une sincérité d'exécution vraiment extraordinaire. C'est l'adolescence dans toute sa fraîcheur et toute sa naïveté; c'est résistant et rebondissant: sous la peau on sent le muscle flexible et le sang qui circule à profondeur, et, sous ces reliefs de la chair, la charpente osseuse, une armature solide, dirait un statuaire.

Ici Chardin est, comme Rubens dans ses plus belles études d'après nature, un peintre charnu, tandis que Greuze, si admiré dans ses Fillettes, est souvent laiteux et superficiel. Greuze peint par flaques; il est en quelque sorte fluide, et sa touche fait l'effet de petites vagues mobiles qui se surmontent, s'entrecroisent, jouent à la surface de la forme; mais on ne sait trop s'il y a quelque chose dessous : il est creux, tandis que l'autre est plein.

La plénitude, l'intérieur du modelé, est un don très-rare chez les peintres: beaucoup sont vides, d'autres sont plats. Corrége, voilà un maître qui a de la rotondité! On peut faire le tour de ses figures, surtout de ses femmes nues, comme on fait le tour de la Vénus de Milo. Si l'on enfonçait un stylet dans la chair de l'Antiope, le sang artériel jaillirait! Rembrandt aussi a cette profondeur anatomique : dans ses beaux portraits, sous le tissu de la peau et des muscles, on trouverait les os. Nous avons signalé ailleurs le même phénomène, assez inexplicable, à propos des têtes de cheval, du fronton parthénonien, conservées au British Museum. Ces marbres, roulés parmi des ruines et longtemps ensevelis sous la terre, sont devenus frustes comme de vieilles médailles effacées, et tout l'épiderme de la forme a disparu. Mais les accents caractéristiques s'y retrouvent toujours dans des dessous que n'avait pas fouillés la main du statuaire. Ces marbres dévorés par le temps, on les prendrait pour les débris d'êtres réels, pétrifiés dans la terre, à la suite des siècles. En peinture, aussi bien qu'en sculpture, lorsque l'extérieur d'une forme est absolument juste, le dedans y est.

Notre fillette de Chardin pourrait se lever de sa chaise en bois et s'en aller à l'école; mais elle travaille déjà, au lieu d'étudier, la petite grisette; car, au dossier de la chaise, des ciseaux sont pendus par un cordon

bleu. A cette heure elle se repose, et ses deux mains sont croisées sur son tablier à raies bleues et blanches. Corsage bleu, fichu noir, qui vont bien avec le petit bonnet blanc et le fond gris neutre. Elle est vue à mi-corps, tournée de trois quarts à droite. Bonne santé, bon caractère, on en est sûr, à ses joues fermes, à la pureté des plans de tout le visage, à la franche expression de la physionomie intelligente et assez sérieuse. Vraie fille du peuple, et qui ne se manière point en modèle d'atelier. Ce chef-d'œuvre, dont le nouveau catalogue n'indique pas la tradition, appartient à M. de Morny.

Le portrait de madame Lenoir, femme du lieutenant de police, n'est pas daté non plus, mais il a été exposé au Salon de 1742. Elle est assise, la tête presque de face. Dans sa main gauche, abandonnée sur le giron, elle tient un livre broché, à couverture en papier jaspé, quelque curiosité bibliographique que lui aura donné à lire M. le lieutenant, son mari. Un mantelet noir est jeté sur son corsage bleu. Le fond, en simple frottis, est un peu usé, malheureusement, et montre le grain de la toile. Mais le personnage n'en ressort que mieux sur ces préparations légères et sans réalité. La tête est exquise de finesse et de distinction intellectuelle. Madame Lenoir, sans être jolie, devait être une aimable femme, et très-spirituelle. On devinerait ce qu'elle pense de la lecture qu'elle vient de faire. C'est intime, profond sans aucune prétention, et d'une indicible harmonie de couleur.

Le *Château de cartes* représente un jeune garçon assis devant une table, sur laquelle il construit des édifices avec des cartes. Il a été gravé par Lépicié. La figure est de grandeur naturelle, à mi-corps, de profil à droite. Chapeau noir, habit lilas. Beau ton fleuri dans les chairs; belle exécution, abondante et large.

Je crois bien que le Jeu du toton doit avoir été le pendant du Château de cartes, quoique les dimensions des deux tableaux ne soient plus pareilles; mais leurs proportions primitives, à l'un et à l'autre, ont été modifiées. Le Château de cartes, autrefois octogone, est carré maintenant, et sur le Toton on découvre des raccords de toile. Le petit écolier qui fait tourner son toton est de profil à gauche, en vis-à-vis du petit architecte en cartes. Il a aussi ses deux mains gentilles sur la table, et un habit de soie tourterelle. Ses cheveux poudrés sont roulés en catogan derrière la tête. Et que sa physionomie est fûtée! L'autre a des instincts de constructeur et d'artiste; celui-ci est un petit gentilhomme qui s'essaye à tenter les chances du hasard, et qui amènera un bon numéro sur son dé tournant; aussi ne songe-t-il guère à ses livres et à son encrier, oubliés au coin de la table. Cette peinture, de première délicatesse, claire

dans les carnations, légère et délicieuse dans l'ensemble, est datée de 1741; elle a été gravée également par Lépicié, en 1742; elle appartient à M. de Montesquiou, un des héritiers de M. de Cypierre.

Encore une figure de grandeur naturelle et à mi-corps : jeune femme assise, de trois quarts à droite, jouant de la serinette pour faire l'éducation de son serin, posé sur l'instrument; elle a une robe bleu tendre et une pèlerine blanche. Le fond, d'un gris-perle, est très-fatigué, et le tableau tout entier a perdu son épiderme.

Le catalogue ne mentionne pas une fillette revenant de l'école, tournée de profil à gauche, et vue jusqu'aux genoux; mais, autant qu'on peut juger de cette peinture, trop haut placée, elle paraît être aussi de Chardin. La petite est en robe d'un beau vert sombre; elle tient un panier, et, sous son bras droit, un cahier de papier et des plumes. Un petit chien noir se dresse contre elle pour la caresser. Elle fait silhouette sur un fond de mur, percé d'une fenêtre à gauche.

A présent, les petits tableaux de sujets familiers, et d'abord la Pourvoyeuse, ou, si l'on veut, la servante qui revient du marché.

La Mère laborieuse et le Bénédicité, du Louvre, sont des chefs-d'œuvre. Eh bien! la Pourvoyeuse les vaut, pour les artistes que passionne la vaillance de l'exécution et la qualité de la couleur. C'est moins fin de pinceau peut-être, moins délicatement travaillé, c'est plus brusque, plus ample, plus grande peinture. Il y a, entre les tableaux du Louvre et le tableau de notre exposition, à peu près la même différence qu'entre un Metsu et un Pieter de Hooch, j'aimerais à dire et un van der Meer de Delft, si le peintre de la Laitière, de la galerie Six van Hillegom, était plus connu en France. Mais encore c'est à Nicolaas Maes que cette grasse et lumineuse peinture ressemblerait le plus.

La jeune servante est debout, presque de face, le bras gauche appuyé sur le buffet de sa cuisine, près de deux pains et d'un pot; de sa main droite ballante elle tient un gigot enveloppé dans un linge; elle a un bonnet blanc, un corsage blanc, un tablier d'un ton indéfinissable, tirant sur le lilas clair, glacé de gris. Par terre, deux bouteilles, près du buffet. A gauche, une porte ouverte, une fontaine, et, à une seconde porte en recul, une fillette vue de dos cause avec un jeune homme. Tout est clair, tout est ensoleillé, tout a une couleur argentine. Le plein air circule partout, bien qu'on soit dans un intérieur. Point de contrastes entre des vigueurs ombreuses et les lumières. Le grand jour tout simplement. Et la belle pâte ferme, aujourd'hui émaillée! une conservation parfaite. C'est un des bijoux de l'ancienne collection Marcille, et qui est resté à M. Eudoxe Marcille, un des fils du collectionneur si aimable et si

43

passionné, qui a surtout décidé, avec M. Lacaze, M. Walferdin, M. Carrier et quelques autres, la réhabilitation des artistes français du xviii° siècle.

La Fontaine, appartenant aussi à M. Eudoxe Marcille, est du même style et de la même exécution, mais dans une gamme un peu moins claire. Il paraît que c'est la répétition d'un tableau peint pour la reine de Suède, et exposé au Salon de 1737. On dirait qu'il y a cu des raccords dans le haut de la toile, et, en effet, cette partie supérieure du tableau manque dans la gravure de Cochin. La servante, penchée pour puiser de l'eau à la fontaine avec son pot de faïence verte, est ajustée comme la Pourvoyeuse à peu près, bonnet et caraco blancs, tablier bleuté. A gauche, un tonneau sur lequel est la signature, un chaudron, un balai, et, pendu à un croc, au plafond, un morceau de viande crue et sanguinolente. A droite, par une porte ouverte, on aperçoit une autre femme et un enfant.

Le Bénédicité est encore de la même collection, mais non pas de la même qualité. Pour parler franchement, il ne paraît pas être bien incontestablement de Chardin, quoique le maître ait fait deux répétitions, avec variantes, de l'original que possède le Louvre. Ici nous avons, de plus qu'au Louvre, toute la partie gauche du tableau, où arrive un jeune garçon portant un plat. C'est assez faible de couleur, mollement dessiné dans les mains, sans accent et sans caractère. Il est possible que Chardin y ait touché en certains endroits, mais assurément tout n'est pas de lui, outre que des repeints assez nombreux ont perverti l'effet de l'ensemble.

Le Singe peintre, collection Lacaze, n'est pas non plus de qualité distinguée; mais, du moins, son authenticité n'est pas douteuse. C'est une sorte de pendant, trop rougeâtre, au superbe Singe antiquaire, du Louvre. Hélas! ces fantaisies de Chardin font songer au grand artiste que la France vient de perdre, et dont nous parlions dans notre précédent article, à Decamps, qui a laissé plusieurs chefs-d'œuvre de singeries, les Experts, entre autres. Ce fut David Teniers qui le premier inventa, ou du moins popularisa cette espèce de transposition de la caricature; mais, malgré sa subtilité et son esprit, Chardin et Decamps l'ont surpassé.

Un des plus fins tableaux de l'œuvre de Chardin a été la Serinette, provenant de la vente d'Houdetot. Mais cette peinture exquise, trop nettoyée sans doute, ressemble maintenant, en certaines parties, à quelque petite production des imitateurs de M. Meissonier. Est-ce qu'elle aurait été soumise aux procédés de restauration usités au Louvre? Des Rubens du Musée il ne reste plus que les dessous brossés par les élèves praticiens qui préparaient le travail du grand maître. Dans la Serinette, la tête et la main de la jeune femme qui tourne la roue de l'instrument ne sont plus de Chardin. Sa pâte cristalline a été frottée, poncée, égalisée à

339

plat, puis, sans doute, repointillée jusqu'à rappeler la peinture lisse d'un Willem Mieris. Heureusement que l'harmonie du maître se retrouve dans la robe fantasquement bariolée, et dans les accessoires de cet intérieur charmant; à droite un métier à broder, à gauche la cage du serin, montrent encore quelle dut être la perfection de cette peinture exceptionnelle.

Pour ce qui est des morceaux de *nature morte*, on peut dire que presque tous ceux de Chardin se tiendraient honorablement à côté des tableaux analogues peints par les maîtres flamands et hollandais; plusieurs, comme *le Bocal d'olives* et *le Lièvre*, y marqueraient au premier rang.

Entre le talent de Chardin et celui d'Oudry, il y a cette différence, — que toute décoration de Chardin est de la vraie et forte peinture, — que toute peinture d'Oudry est de l'habile décoration. Il faut remarquer qu'Oudry, pendant la première période de sa carrière, ne peignit que des portraits et des tableaux à figures. En 1719, il était reçu académicien, comme « peintre d'histoire ». En 1734, il est mis à la tête de la manufacture de Beauvais, et c'est seulement à partir de cette époque qu'il se consacre à la peinture d'objets décoratifs, sa naturelle vocation. C'est pourquoi nous ne le prenons qu'après Chardin, plus jeune que lui de treize ans, mais dont il a subi l'influence. On peut s'en convaincre en étudiant le tableau intitulé le Violon, qui fut exposé au Salon de 1741, et qui appartient à M. Henri Didier. Dans ses deux grands paysages, signés et datés 1737, c'est l'influence du jeune François Boucher qui domine.

Avant que Chardin et Boucher fussent devenus célèbres, Oudry, cependant, avait fait des tableaux pour l'ornement des demeures seigneuriales. Telles sont deux grandes compositions, larges de plus de deux mètres et demi, hautes de près de deux mètres, signées et datées: J. B. Oudry, 1721, et appartenant à madame Lebeuf. L'une pourrait être intitulée le Loup, car on y voit, à droite, un grand loup tué, gisant au pied d'une console chargée de fruits, de bouteilles, d'un pâté, etc., et, à gauche, deux chiens courants noirs. L'autre, le Chevreuil, représente un coin de parc, avec un perron sur lequel est perché un faisan qu'effraye un chien d'arrêt, et, au bas des marches, un chevreuil, un héron et des perdrix, jetés là au retour de la chasse; à gauche, les deux mêmes chiens courants, couplés.

Dans ces magnifiques pendants, Oudry, conseillé sans doute par son ami Largillière, a cherché les Flamands, comme composition et comme effet, Snyders surtout; mais il est moins substantiel que l'ami de Rubens et de van Dyck. Il a pourtant une touche ample et facile, de la lumière et de la couleur. En ce genre-là, l'ancienne école française n'a peut-être jamais fait mieux que ces deux grandes décorations d'Oudry.

1

ANTOINE COYPEL, LECLERC DES GOBELINS, RAOUX, SUBLEYRAS, TOCQUÉ, CARLE VAN LOO, LOUIS-MICHEL VAN LOO, JEAN-MARC NATTIER

Quelques autres peintres, à peu près du même temps, sont trop imparfaitement représentés à l'exposition du boulevard, pour qu'on puisse les y étudier et les juger à leur avantage. — D'Antoine Coypel, nous n'avons qu'un Démocrite, peinture rougeâtre et vulgaire, qui passait cependant pour un Rubens dans le cabinet Denon! - De Leclerc des Gobelins, une Diane avec ses nymphes, qui a passé tantôt pour un Galloche, tantôt pour un François Lemoyne, et qui est on ne saurait dire de qui. - Raoux a signé et daté 1720 une Offrande au dieu de l'Hymen, dont on se console un peu en admirant sa Jeune Femme lisant une lettre, figure à mi-corps, de grandeur naturelle, vivement éclairée; autrefois dans la collection de Cypierre, aujourd'hui à M. Lacaze. De Subleyras sont deux petits pendants, l'Ermite, duplicata du nº 513 du Louvre, et la Courtisane amoureuse, sujets empruntés aux Contes de La Fontaine, gravés par Pierre et appartenant à M. Burat; l'un provient des ventes Natoire et Hubert Robert, l'autre des ventes Randon de Boisset et Trouard.—Louis Tocqué n'a que deux portraits, celui de Dumarsais, l'auteur d'une Grammaire française, et celui de madame Grétrin, à ce qu'on dit. - Carle van Loo, un portrait présumé de la duchesse de Penthièvre. Louis-Michel van Loo, le portrait de Cochin le graveur, signé et daté 1767; Diderot en parle dans le Salon de cette année-là. — Enfin, Nattier a cinq portraits.

Nattier fut un peintre de cour, avec les qualités et les vices de cette espèce d'industriels fashionables : une apparence de fraîcheur et de noblesse, l'embellissement conventionnel de personnages à qui la naissance ne donne pas toujours la distinction et le charme, un écart forcé de la nature naturelle, pour ainsi dire, et par conséquent aucune profondeur, aucun caractère déterminé. Toutes les princesses peintes par Nattier se ressemblent, au point qu'on les prendrait toutes pour la même. Quand on sort des salles de Versailles, où sont rassemblés une douzaine de portraits par Nattier, on ne se souvient que d'une seule tête, dont le signalement conviendrait au passe-port d'une jolie dame : visage arrondi, nez ordinaire, bouche moyenne, teint coloré.

Cette même dame très-agréable se retrouve à l'exposition du boulevard,

sous le travestissement d'une Vestale, assise dans un temple, non loin du feu sacré,— et sous les noms de mademoiselle de Lambesc, en Minerve, armant son jeune frère le comte de Brionne, — de madame Victoire de France, en Diane, le croissant au front et l'arc à la main, de madame la duchesse de Chartres, en Hébé, tenant le vase du nectar. Deux de ces figures sont entières : la Vestale, appartenant à une galerie célèbre, et mademoiselle de Lambesc (signé et daté 1752). Toutes deux comptent parmi les meilleures œuvres de Nattier, qui était d'ailleurs un habile homme, peignant à merveille le satin, toutes les étoffes brillantes, tous les accessoires futiles de ces portraits d'apparat.

Le singulier temps, où la mode commandait de déguiser les femmes en Minerve, en Diane, en Hébé, — ces mortelles en immortelles! en Vestale aussi! Il serait curieux de connaître le nom et la vie de cette chaste prêtresse, costumée de blanc immaculé. Mais bah! en ce carnaval du règne de Louis XV, elle ne risquait point d'être brûlée vive.

VI

# FRANÇOIS LEMOYNE, NATOIRE, BOUCHER, DESHAYES, FRAGONARD

François Lemoyne tient encore à l'école italienne : c'est un maniériste issu directement de Pietro da Cortona; c'est un « casseur de jambes », un tortilleur des formes, un tourmenteur de la nature. Ses élèves et successeurs, Boucher et Fragonard, sont aussi des maniéristes sans doute, mais du moins à leur propre manière, et surtout à la française. François Lemoyne est le dernier peintre éminent qui, en France, ait suivi les traditions de la Renaissance, pervertie par les Bolonais. Après lui, durant son siècle, l'art n'a plus aucune tradition, et, quant à l'école de David, elle ne s'inspire pas de l'antiquité grecque, comme avait fait la Renaissance italienne, elle ressuscite seulement le vieil art romain.

De même que les Italiens de la grande époque, Lemoyne eut toujours l'instinct de la peinture monumentale, et son immense plafond de Versailles, avec près de cent cinquante figures gigantesques, est l'œuvre d'un artiste de génie. Inventeur inépuisable, hardi praticien, il surpasse, à notre avis, les peintres trop vantés du règne de Louis XIV, tels que Lebrun et Mignard. Assurément, le dôme du Val-de-Grâce, célébré par Molière, ne vaut pas le plafond de Versailles. S'il fût né en des temps meilleurs,

François Lemoyne compterait peut-être parmi les maîtres de premier ordre.

L'exposition du boulevard montre un tableau qu'il exécuta durant son premier voyage en Italie, Hercule et Omphale, signé F. Lemoyne, in. 1724. Hercule est assis, Omphale debout, de profil à droite, son bras passé sur l'épaule du héros qu'elle a vaincu, — comme le joug sur le cou d'un taureau dompté. A droite, l'Amour batifole contre les mollets du dieu qui file. Ces figures sont de grandeur naturelle à peu près. La femme nue est fort attrayante de forme et de couleur. Beau fond de paysage, extrêmement lumineux. On peut tenir ce tableau pour le type du style et de la pratique du jeune maître, qui avait alors trente-six ans, et qui se tua treize ans après, avec son épée, à la mode antique.

Un autre tableau très-curieux, et tout exceptionnel dans l'œuvre de Lemoyne, est l'enseigne qu'il peignit pour un perruquier d'Amiens, selon le rapport de Dargenville. Dix figures principales, dans un intérieur de boutique, le perruquier et ses aides, des petits-maîtres qui viennent se faire accommoder, et, dans un cabinet attenant à la boutique, des ouvrières occupées au grand art de dénaturer la chevelure; ce petit groupe de femmes, sur un plan reculé, motive un effet de perspective intérieure, comme Pieter de Hooch et les Hollandais se plaisaient à en faire. Tous ces personnages, élégamment tournés dans des proportions allongées, ont quelque chose du style de Watteau, en même temps que l'harmonie de la lumière et les gris des fonds rappellent un peu Chardin. L'ambitieux machiniste des plafonds ce jour-là s'amusait à la peinture familière. Peintre d'enseignes, -- comme Watteau et Chardin! Decamps n'a-t-il jamais barbouillé quelque enseigne d'auberge rustique? Comment les boutiquiers de Paris n'ont-ils pas l'idée d'utiliser le talent de nos grands peintres du jour!

Le nouveau catalogue a restitué à Boucher deux grandes compositions mythologiques, la Naissance de Bacchus et l'Enlèvement d'Europe, que le catalogue provisoire avait erronément attribuées à Lemoyne. Il a reporté aussi de Lemoyne à Boucher deux autres pendants, la Naissance et la Mort d'Adonis, dont la véritable attribution reste encore assez douteuse. Comme agencement des groupes, comme style et tournure, comme dessin et couleur, on n'hésite point à les croire tout de suite de Lemoyne : ce sont ses types de tête habituels, avec des traits fins et apointis, ses attaches des extrémités déliées, ses mouvements exagérés, le même feuillé des arbres, le même ton de ciel; dans les chairs, du jaune et du brun; dans le coloris de l'ensemble, un brillant métallique. Cependant, voici qu'on a découvert, sur un vase renversé au premier plan de la Naissance d'Adonis, le monogramme de François Boucher, un F parfaitement pur

et un B qui ne semble pas si primitif; ce B n'aurait-il pas été d'abord un L, auquel on aurait accolé deux boucles en avant? Les connaisseurs qui jugent surtout d'après la peinture ne seraient pas encore convertis à Boucher, si un document traditionnel ne venait fortifier de son autorité la présomption du monogramme. Les deux tableaux sont catalogués Boucher dans le cabinet de M. de La Live de Jully, vendu en 1770. Nous ajouterons que les cygnes de la Naissance d'Adonis sont tout pareils aux cygnes du char de Vénus dans le tableau du Louvre, n° 25, signé et daté 1732, c'est-à-dire de la jeunesse de Roucher, qui avait alors vingt-huit ans, et que le caractère de ce tableau du Louvre fait aussi penser à Lemoyne pour le type des têtes et le dessin des traits. Est-ce décisif? Boucher a travaillé chez Lemoyne, et il est certain que dans ses commencements il lui ressemble beaucoup. Peut-être a-t-il peint ces tableaux dans l'atelier du maître, sur des ébauches impérieuses, ou d'après des dessins arrêtés.

On dit que certains amateurs, qui ont bien voulu contribuer à l'exhibition, s'effarouchent de ce qu'on discute leurs tableaux. Mais quel plaisir trouve-t-on à posséder des peintures mal attribuées, ou douteuses, ou même fausses? Il y en a quelques-unes à l'exposition. Le musée lui-même n'est pas sûr de l'authenticité de tous ses tableaux, et nous ne serions pas embarrassé pour y signaler des douzaines d'erreurs qu'il faudra bien finir par rectifier. N'a-t-on pas rectifié déjà, dans les nouveaux catalogues du Louvre, quantité de méprises? Publicité enfante vérité. Et, dans les arts comme partout, la vérité ne saurait être que profitable.

On ne s'explique pas comment la Naissance de Bacchus et l'Enlèvement d'Europe pouvaient être attribués à Lemoyne dans la galerie de l'amateur qui possède tant de gracieux Boucher parmi ses chefs-d'œuvre de toutes les écoles. Cette « erreur était accréditée, » dit le nouveau catalogue de l'exposition. Il paraît cependant que ces tableaux sont gravés sous le nom de Boucher, par Aveline, dans le cabinet Basan (Paris, 1779). Boucher s'y reconnaît d'ailleurs au premier coup d'œil.

Dans l'Enlèvement d'Europe, il y a six nymphes qui parent de fleurs leur compagne assise sur « le taureau divin, » et, au milieu des nuages, le grand dieu Jupiter se montre en double sous le plumage d'un aigle fulgurant. Dans la Naissance de Bacchus, il y a encore six nymphes, et, en l'air, Mercure qui les surveille. Toutes ces femmes nues, presque de grandeur naturelle, ont sur la peau ces reflets de nacre, particuliers à Boucher.

Au même amateur — anonyme, malgré son grand nom, — appartiennent deux autres couples de Boucher d'une égale importance : le Lever et le Coucher du Soleil, les Raisins et la Musette.

Le Lever et le Coucher du Soleil, signés en toutes lettres et datés 1753,

ont été exposés au Salon de cette année-là; grandes compositions destinées aux Gobelins et qui ont passé dans la galerie de madame de Pompadour. Elles ont près de dix pieds de haut sur huit de large. Phébus, Téthys, l'Aurore, des nymphes et des amours, des naïades et des tritons, s'ébattent sur la mer ou dans le ciel avec une volupté surnaturelle. Les Phébus sont terriblement maniérés, — Boucher n'était pas fort sur le masculin, — mais les fillettes plus ou moins divines sont délicieuses, surtout les blondes naïades, balancées sur le flot, qui suivent du regard le dieu lumineux partant pour son tour du monde.

Après ces deux pendants mythologiques, les deux pendants agrestes, signés et datés 1749, les Raisins et la Musette. Six pieds sur huit.

Assise en avant d'une fontaine, au milieu d'un paysage factice, une jeune bergère, pieds nus, mord à la grappe que présente à ses lèvres un gentil berger, mi-couché derrière elle, et qui tient au bras un panier de raisins. Autour d'eux, le troupeau de moutons gardé par un chien épagneul. Le berger est en veste rose, la bergère en jupon bleu, manches jaunes et tablier blanc. Ces tons variés font comme un bouquet de couleur sur le vert azuré des arbres et du gazon.

Dans l'autre amourette pastorale, c'est la musique qui exerce sa séduction sur deux jeunes filles, l'une debout, l'autre assise, écoutant les sons d'un chalumeau. Le berger n'a plus qu'à choisir sa bergère, si par hasard il n'est pas amoureux des deux à la fois. Des moutons, une vache, une chèvre, de l'eau, des arbres coquettement empanachés, complètent cette fausse idylle.

Il faut dire que ces six grandes toiles sont des peintures décoratives, très-habilement exécutées, très-séduisantes d'effet, et qui gagneraient à être fixées contre les lambris d'une vaste salle de château. Elles ne révèlent qu'un des côtés du talent de Boucher, sa faculté d'improvisateur sans modèles et sans étude. Mais quand Boucher a consulté la nature, quand il a peint des femmes posant devant lui au moment même, il est exquis, parce qu'il joint une justesse hardie à l'élégance voluptueuse dont il eut toujours l'instinct. Hélas! il n'a presque plus jamais peint d'après nature aussitôt que la vogue l'eut égaré dans une imagerie où la réalité n'était plus de rien. Lorsque Reynolds eut occasion de visiter Boucher à Paris, il fut bien surpris de le voir brosser, de pratique, des figures nues dans les attitudes les plus mouvementées. Pour Boucher encore, comme pour Lemoyne, s'il n'est en définitive qu'un peintre secondaire, ce fut aussi un peu la faute de son temps. Tout le monde n'avait pas, au milieu de la folle dissolution du xvIIIe siècle, l'humeur placide et la solide bonhomie de Chardin.

Chardin cependant estimait son confrère Boucher, et il possédait plusieurs tableaux de lui, entre autres les Forges de Vulcain, peintes pour la chambre du roi à Marly, signées des initiales F. B., avec la date 1747, et appartenant aujourd'hui à M. Lacaze. Ce n'est pas le meilleur Boucher de sa collection: il est trop rouge dans les chairs et assez vulgaire de dessin. L'esquisse du Triomphe des Grâces, trois femmes nues, debout, soutenant en l'air un petit Amour, est bien préférable. Ici, les formes sont élégantes, sveltes, distinguées, presque comme dans les figures du Parmesan.

Une des qualités de Boucher, dans ses commencements, fut une incomparable clarté. L'exposition offre un exemple de cette manière primitive qui succède à la période où il imitait encore son maître Lemoyne. Les Grâces et l'Amour (signé et daté 1738, et appartenant à M. de Morny) ont cette singularité, que les figures nues sont très-bien modelées sans aucun contraste d'ombres, par de légères demi-teintes insensibles; il est vrai qu'elles sont en plein ciel rayonnant. La Diane sortant du bain, nº 24 du Louvre, adorable jeune fille toute lumineuse, est aussi de ce premier temps-là (1742). Dans les Grâces comme dans cette Diane, la peau rosée, fine, diaphane, a la pureté, on voudrait dire le parfum de certaines fleurettes tendres, au moment où elles viennent de s'épanouir.

En vieillissant, Boucher s'alourdit un peu, par exemple dans la *Vénus recevant le prix de la beauté*, datée 1762. La touche y est ample et facile, mais le coloris a perdu de sa fraîcheur et de sa limpidité.

On peut encore, à l'exhibition, étudier Boucher comme portraitiste et comme paysagiste. Les deux paysages appartenant à M. Pinard, la Forêt et le Moulin, pendants exposés au Salon de 1741, semblent avoir été peints d'après nature; ils ont une puissance et une réalité qu'on ne retrouve plus dans les pastorales décoratives où les figures sont le sujet principal. Les deux portraits, représentant tous deux madame de Pompadour, appartiennent à M. Henri Didier, ainsi qu'un petit tableau d'enfants assez faible et même douteux.

L'un des portraits de madame de Pompadour vient de la vente Véron, l'autre, des collections de Cypierre et Duclos. Dans le premier, la gracieuse femme, en robe de soie orange, est debout devant un chevalet, la main appuyée sur un carton à dessins. C'est l'artiste sans façon, l'amie de Boucher et de Coustou, qui posait ce jour-là. Dans le second, c'est la grande dame qui pose au milieu de son élégant boudoir; c'est aussi l'amie de Voltaire et des gens de lettres, car elle tient un livre à la main, et sa bibliothèque se photographie sur une glace qui sert de fond à droite. La toilette est on ne peut plus galante : robe de damas bleu-ciel, broché de bouquets de roses, et qui bouffe magnifiquement sur le tapis. Dans le

premier portrait, la tête est avivée et souriante; dans le second, elle est soucieuse; la favorite n'était plus alors en pleine floraison de jeunesse et de beauté; elle avait déjà régné une douzaine d'années. C'était long, par les mœurs qui couraient!

On a fait bien des portraits de madame de Pompadour; ceux-ci, et surtout le portrait en robe bleue, dispenseraient presque de tous les autres. Qui mieux que Boucher connaissait madame de Pompadour? Elle allait familièrement dans son atelier lui demander de voluptueux caprices pour distraire Louis XV, — et le pauvre roi s'ennuyait si souvent!

Dans les dessins à la sanguine ou aux trois crayons, Boucher n'a point de rival parmi ses contemporains. Il n'égale pas Watteau, son prédécesseur; mais, après Watteau, personne au xvine siècle n'égale Boucher. Il a le crayon si abondant et si leste, tant de science et tant de grâce, un sentiment si juste de la forme et de la tournure des femmes, on peut dire un si vif instinct de la beauté, et tant d'esprit! Ses trois dessins exposés par MM. Edmond et Jules de Goncourt, un paysage agreste, une jeune femme assise, et une femme nue, debout et vue de dos, sont d'une qualité distinguée, principalement la femme qui montre ses talons et sa nuque, et le reste. M. Walferdin a aussi prêté une sanguine représentant M. de Pourceaugnac.

Le condisciple de Boucher chez Lemoyne, le dévot Natoire, qui fut si longtemps directeur de l'école de Rome, est l'auteur de deux mythologiades très-décolletées, le Triomphe d'Amphitrite, accompagnée de néréides et d'amours, et Vénus marine, peinte pour Marly en 1743.

Deshayes, le gendre et l'élève de Boucher, approche un peu de lui dans une Danaé rondement potelée, qui appartient à M. van Cuyck.

Fragonard aussi a été formé par Boucher — et par Chardin. Ah! c'est Fragonard qui s'étale à l'exposition! vingt-cinq peintures et douze dessins! Le Louvre n'a que trois tableaux de lui; encore ne le font-ils guère connaître, sauf la Leçon de musique (n° 210), présent de M. Walferdin, le savant et spirituel commentateur des œuvres de Diderot. M. Walferdin collectionne Fragonard depuis un temps immémorial. L'heureux homme dans sa double passion pour le grand philosophe et pour le charmant artiste! Il a eu l'honneur de publier des Salons inédits de Diderot, et le bonheur de découvrir des centaines de Fragonard, alors que ce peintre facile et amusant était dédaigné par les peintres difficiles et ennuyeux, anathématisé par l'Académie, oublié par les amateurs ingrats. C'est chez M. Walferdin qu'est à présent le nid des Fragonard; mais Fragonard fut si fécond, que MM. Lacaze, Marcille, Carrier, Laperlier, Feuillet de Conches, Barroilhet, de Morny, de Rothschild, Henri Didier et bien d'autres

curieux ont pu néanmoins recueillir encore quantité d'œuvres égarées après la mort de l'auteur, en 1806.

Quelle intarissable imagination avait ce Fragonard! Il semble que les images coulaient du bout de ses doigts sur la toile ou sur le papier, et qu'elles se succédaient si spontanément, qu'après un premier jet il n'avait plus jamais le loisir d'y remettre la main; sauf toutefois pour une série de paysages dont on vôit quelques exemplaires à l'exhibition, et qui sont pleins, solides, substantiels comme des Ruijsdael, fins et travaillés comme des Wijnants. Encore ne lui coûtaient-ils guère de peine, je suppose. Une vive impression et la certitude d'une pratique expérimentée conquièrent la promptitude et maîtrisent le temps. Frans Hals, Van Dyck et bien d'autres ont fait de superbes portraits en une séance. Les vrais maîtres n'ont jamais été longs à produire leurs chefs-d'œuvre. Lorsqu'on sait comment procédaient les peintres des belles époques artistes, on s'étonne d'apprendre que les peintres contemporains passent des mois — des années — à faire un tableau. Signe d'impuissance.

Fragonard, il est vrai, n'a guère laissé que des peintures si légères, si subtiles, qu'on les appelle souvent des ébauches. Mais c'était sa manière et son génie, d'exprimer la nature sans s'appesantir sur elle, de faire apparaître, comme au sein d'une vapeur aérienne, des images subites qu'on n'avait jamais rêvées plus délicatement idéales. Regardez vite, de peur qu'elles ne s'évanouissent! Tout y est cependant, la forme accentuée où il faut, le mouvement juste, la physionomie et la couleur. C'est là un réalisme préférable à celui qui accuserait grossièrement la matière, à la prendre avec la main. Ne touchez pas à Fragonard, il est insaisissable et impondérable; c'est avec l'esprit qu'il le faut prendre. Oh le magicien! il n'est pas de la race du finisseur Gérard Dov. Au manche à balai de ses ménagères, il n'a jamais donné plus d'un coup de pinceau. Avec trois touches sur un frottis, il fait l'étoffe de satin mieux que les Mieris. En un tour de main, ce prestidigitateur fait vivre une figure, tête et corps, un peu mieux que le patient Denner avec son pointillement obstiné. Qu'est-ce qu'on appelle donc finir un tableau? Une peinture n'est-elle pas terminée, faite et parfaite, quand on y voit et on y sent ce que l'artiste a vu et senti?

Sur les vingt-cinq Fragonard de l'exposition, treize ont été empruntés à M. Walferdin; quatre paysages proprement dits : le Rocher, signé en toutes lettres, ce qui est rare; composition rappelant un peu Berchem;— l'Abreuvoir et la Pêche, tous deux finement exécutés dans le sentiment de Wijnants; — et le Troupeau qui s'abreuve, vaillante peinture avec un ciel sombre digne de Ruijsdael; — quatre autres paysages où les figures prennent la dominante : le Parc, avec d'élégants personnages, au milieu

de buissons de roses, de fontaines et de statues; c'est un peu froid, un peu Hubert Robert; — le Charlatan sur une estrade, haranguant la foule; c'est un peu trop jaunàtre; - et les Surprises, deux pendants, espiégleries de jeunesse en pleine campagne; — puis un Intérieur d'étable, avec une vache blanche et une vache rousse frappées de lumière, des moutons, une paysanne; grand effet; du vrai soleil; - un portrait de petit garçon, en buste, presque de profil; c'est frais comme un beau fruit; — un sujet religieux, la Visitation, petit chef-d'œuvre d'une extrême délicatesse et de la plus harmonieuse couleur; ancienne collection Carrier, ainsi que le portrait de jeune garçon; — deux allégories galantes, le Sacrifice de la rose, jeune fille en défaillance devant l'autel de l'Amour, sur lequel brûle... sa rose; - et le Vœu à l'Amour, un rien, une merveille! un frottis vague sur une petite toile, un chef-d'œuvre de poésie! C'est dans Sapho et les lyriques grecs seulement qu'on trouverait une inspiration égale à celle du peintre dans cet inimitable croquis. Qu'est-ce donc? Une jeune fille qui se précipite vers une statue de l'Amour. Quel élan, comme un vol d'aiglon! Elle vole, en effet, et ne tient plus à la terre; elle est bien sûre de saisir l'Amour, cette violente! Mais dans quel monde fantastique est-elle emportée? Autour d'elle, toute réalité a disparu; elle semble enveloppée de je ne sais quel encens qui enivre et qui consume, quand on se livre au fils de Vénus. — En cette simple esquisse, Fragonard, — comme son amoureuse, - s'est élancé au delà des limites de la peinture, et il envahit le domaine de la poésie rhythmée. André Chénier eût écrit une belle pièce de vers sur ce Væu à l'Amour.

J'ai réservé, pour le treizième, un autre bijou, tout familier et un peu libre, le Début du modèle.

Nous sommes dans un atelier de peintre, c'est pour étudier la nature. Malheur à ceux qui, comme les Hollandais actuels, peignent les jambes nues d'une petite pêcheuse au bord de la mer d'après les jambes de quelque vieux mâle des basses rues d'Amsterdam! La pruderie est étrangère à l'art. Il n'y a pas de danger qu'on se gêne dans un atelier du xviii siècle. Le peintre est là, debout, tenant sa palette et son appuimain. Oh l'artiste mignon, finement découplé, et d'une aisance! Son costume négligé a l'air d'être tissé avec des feuilles de rose. De la soie rose sur de la batiste blanche; on le prendrait pour un berger de Watteau. Et pourquoi s'est-il dérangé? On lui amène un modèle tout neuf, et dont personne encore — peut-être — n'a vu la couleur de la peau, — à moins que cette jeune innocente ne sorte de chez Boucher! Elle fait la peureuse, se pelotonne sur un divan et se défend presque contre sa compagne empressée de lui enlever les voiles qui couvrent ses beautés. Le

jeune peintre y aide un peu, à distance, du bout de son appui-main. Que n'est-on Diderot pour s'amuser à raconter cette scène...

A M. Lacaze appartiennent cinq autres Fragonard: une large et libre ébauche de paysage, intitulée l'Orage, avec une charrette traînée par des bœafs, et un troupeau de moutons qui s'effarent; - deux portraits de grandeur naturelle, à mi-corps : le portrait de M. de La Bretèche, vu de dos, et la tête retournée; il porte un costume espagnol à manches jaunes, et il pince de la guitare; au verso de la toile on lit, en écriture de l'époque: « Peint en une heure de temps par M. Fragonard, en 1769, » date qu'on retrouve sur la peinture avec la signature Frago.; le portrait d'une jeune fille tenant un livre, et vue presque de face; son ajustement est très-coquet; collerette montante, découpée et empesée, sortant d'un corsage feuille morte à manches citron; — la Chemise enlevée... il faut bien écrire ce titre sous lequel le tableau a été gravé par Guersant; puisque la chemise est enlevée, la femme est donc nue, couchée sur un drap blanc, et vue presque de dos; le ton des chairs sur ce blanc mat est un tour de coloris que peu de peintres ont risqué: Velazquez, Rembrandt, Titien, y ont réussi quand ils l'ont essavé. En l'air, se dessinant sur les courtines roses du lit, un Amour bien avisé s'envole avec la dépouille qu'il a ravie, mais il retourne la tête pour admirer encore une des femmes les plus attrayantes du sérail de Fragonard; — et cinquièmement, les Baigneuses, délicieux groupes de femmes nues qui folâtrent parmi les joncs, au bord d'une eau limpide; elles font l'esset d'un monceau de sleurs où domineraient les roses : de cette peinture-là, comme de celles de Watteau et de Boucher, on peut dire qu'elle est fleurie et qu'elle sent bon.

L'Escarpolette (à M. de Morny) pourrait porter le même titre qu'un certain roman assez populaire de Paul de Kock. La femme, en robe rose, se balance en l'air, au milieu d'un paysage bleuté; le vieux mari, tapi dans l'ombre, tire la ficelle en arrière; le jeune amant, vêtu de gris-perle, se trouvant par hasard sous la balançoire, ne regarde pas le gazon.

Et les dessins! impossible d'en faire seulement l'analyse. Il faut nous hâter. Greuze attend.

#### VII

# GREUZE, PRUD'HON

C'est une puissance que Greuze! Il règne depuis longtemps sur les âmes sensibles, et le moment est peut-être dangereux pour s'attaquer à cette renommée exorbitante. Enfin, cependant, Greuze n'est pas un artiste de la qualité de Watteau et de Chardin, ni de Boucher et de Fragonard. L'auteur du Père de famille s'est un peu égaré sur l'auteur de la Malédiction paternelle. Ce fut l'idée qui trompa Diderot sur Greuze. Comme il aspirait en littérature à un art moralisateur, il applaudissait en peinture les sujets honnêtes et de caractère populaire. Très-bien; mais au moraliste sentimental il faut une bonne couverture de peintre praticien. A l'idée il faut la forme. On ne fait pas un tableau seulement avec des préceptes, mais avec des couleurs.

Les principaux Greuze de l'exposition appartiennent à MM. de Morny et de Rothschild, cinq à l'un, trois à l'autre.

On a fait à la Pelotonneuse les honneurs de la plus belle place de l'exposition, au milieu du lambris, au fond de la grande salle. Cette gentille grisette a un tablier à raies blanches et bleues, des manches rayées couleur safran. Près d'elle, sur une table, un petit chat qui cherche à attraper les brins du coton. La figure, vue jusqu'aux genoux, est peut-être de grandeur naturelle, mais elle paraît plus petite que nature, parce que l'exécution en est un peu mince. Elle ne gagne pas à être comparée à un autre tableau de M. de Morny, à la Fillette aux ciseaux, de Chardin, qui n'est pas loin de là. Mais, précisément sans doute à cause de la finesse un peu grêle du dessin et de l'attention méticuleuse et proprette avec laquelle tout est rendu, cette peinture attire les gens du monde, et il se pourrait qu'elle eût le prix de l'exposition, s'il était décerné à la majorité des visiteurs. Beaucoup d'amateurs, au contraire, ont de la peine à y reconnaître la pratique de Greuze, et ils iraient presque jusqu'à nommer un autre auteur, Lépicié par exemple. Il est vrai que la Pelotonneuse est exécutée dans une manière assez exceptionnelle, que sa date (elle a été exposée au Salon de 1759) explique suffisamment. Vers cette époque, Greuze revenant d'Italie était fort troublé. « Ce voyage d'Italie, qui ne dura guère plus d'un an, loin de lui être utile, altéra son originalité sans lui faire acquérir des qualités nouvelles, dit le catalogue du Louvre, et il lui fallut du temps et des efforts pour redevenir lui-même. » Afin de s'arracher à l'imitation des Italiens, il n'est pas étonnant qu'il se soit rejeté alors du côté des peintres français travaillant autour de lui. La Pelotonneuse a d'ailleurs sa tradition en règle, et même de beaux titres : elle a passé dans les cabinets du marquis de Blondel et du duc de Choiseul.

La Veuve inconsolable partage le succès de la Pelotonneuse. Décidément, le choix du sujet a beaucoup d'importance, puisqu'il aide à la popularité des œuvres. M. Paul Delaroche et quelques autres l'ont prouvé de nouveau, après Greuze. Comment ne pas s'arrêter et ne pas s'attendrir devant cette jeune femme qui relit des lettres d'amour en face du

buste de l'homme qu'elle a perdu, et qui semble lui jurer encore une fidélité éternelle, la main étendue, comme pour un serment, vers l'image chérie? Elle est assise, tout en blanc, sur un fauteuil bleu, ayant à ses pieds un petit chien, témoin du serment. Ah! c'est bien Greuze, avec toute sa sensibilité, le mot faisait fureur au xviii° siècle, mais sensiblerie serait mieux dit. La figure est entière, de petite proportion, de la taille des femmelettes de Willem Mieris, à qui ça n'est pas loin de ressembler.

Les trois autres Greuze à M. de Morny sont un portrait de femme charmante, poudrée et coquettement attifée, et deux têtes d'enfants.

Le Retour du cabaret (à M. de Rothschild) est une des fines compositions de la série où Greuze a représenté des drames dans l'intérieur des familles. Le père rentre ivre et chancelant, la mère pousse vers lui sa fille et son petit garçon qui tendent leurs mains vides. Il ne paraît pas que ces enfants aient souffert de l'inconduite du père, et heureusement la petite fille a des joues fraîches et rosées, d'un modelé et d'un ton délicieux. La peinture y gagne, mais le caractère du sujet y perd.

C'est le caractère qui manque à Greuze, dans l'invention, dans les tournures, dans le dessin et dans l'expression.

La petite Paresseuse a le bras posé sur son livre, la tête appuyée sur sa main. Blondine de douze ans, qui a la gorge d'une fille dé seize ans. Les adolescentes de Greuze sont précoces avec leurs airs de naïveté. Ce buste de fillette est de la belle qualité de Greuze dans les carnations.

Pour la Madeleine, impossible de l'accepter. Greuze est souvent fort incorrect et lâche, mais encore ses têtes ont-elles un certain ensemble dans leur type vague et indécis. Cette tête de Madeleine est par trop fluxionnaire et démantibulée, la mâchoire de travers et la joue coulante, pas de bouche, pas de narine; une masse informe, inerte, inorganique, impropre à vivre. Le ton des chairs est terreux, la chevelure cotonneuse, le fond opaque, la touche pesante, la pâte molle. Il ne doit pas y avoir longtemps que ce pastiche est fait, peut-être d'après un dessin analogue qu'on voit aussi à l'exposition. — Cela dit, mille excuses de notre franchise, et permis à tout le monde de dire autrement.

A M. Lacaze appartiennent trois portraits et un buste de jeune fille: le portrait de Greuze lui-même, esquisse provenant de la collection de Cypierre, les portraits de Fabre d'Églantine et de Gensonné le Girondin, peintures très-fines et très-distinguées. Mais c'est la jeune fille qui est adorable; avec sa tête un peu relevée, de profil à droite, avec son sein découvert, et un bout de draperie blanche! Que l'azur des prunelles va bien avec les tons frais de la peau ferme et rebondissante, avec les gris fins d'un fond léger et aérien! Quand Greuze s'élève à cette qualité-là, il est

incomparable et irrésistible. Des œuvres d'une telle valeur justifient sa réputation.

Il est très-maître aussi parfois dans d'heureuses ébauches d'après nature, par exemple dans un portrait de mademoiselle Olivier, actrice du théâtre de la Nation, la tête appuyée sur le bras gauche, des perles et des plumes dans les cheveux. C'est peint lestement, par frottis, et comme une préparation qui doit recevoir des accents de pâte dans les lumières. C'est exquis comme les meilleures ébauches de Reynolds, dont Greuze semble s'être inspiré ce jour-là.

Greuze, que les vieillards d'aujourd'hui peuvent encore avoir connu, est un des peintres avec lequel on a le plus trompé les amateurs. Il y a de faux Greuze dans quantité de collections, et des plus riches, — même à côté d'originaux du maître, et que ce voisinage ne détruit pas pour les connaisseurs ordinaires. N'est-il pas singulier qu'on puisse fabriquer des copies ou des imitations fallacieuses d'un artiste presque contemporain? Mais c'est que Greuze est commun, et qu'il n'a pas d'énergie caractéristique, nous le disions tout à l'heure. Sitôt qu'on a attrapé ses tons frais, quelquefois glaireux, sa touche uniforme, une certaine langueur insignifiante des traits, on peut l'imiter à s'y méprendre. — Qui jamais a pu copier la Ronde de nuit, de Rembrandt?

Voici un portrait, signé: J. B. Greuze, 1770, qui intrigue fort des connaisseurs plus expérimentés que nous sur l'école française : portrait de madame la marquise de Champcenetz, en buste, de trois quarts à droite, ses beaux cheveux noirs tombant en boucles sur un visage pâle et très-sympathique, sur des épaules « de marbre », sur son négligé de mousseline blanche. On pourrait le mettre près d'un Van Dyck, quoiqu'il soit moins libre et moins magistral que les portraits du maître flamandet anglais. Il est correct de dessin, serré de modelé, uni de touche jusqu'à ressembler à une porcelaine de Saxe, et néanmoins sans perdre une certaine grandeur. Il est sobre, sérieux, et pourtant plein de charme. La couleur en est un peu clair de lune. Comme manière de peindre, on ne saurait dire à qui ça ressemble. Bien peu à Greuze, dont la touche est voyante, le dessin abandonné, les expressions cherchées, mais superficielles. La signature griffonnée sur le fond ne prouve rien; elle ne paraît pas adhérente au tissu de la pâte originale, et peut-être disparaîtrait-elle au moindre tâtonnement.

Si ce beau portrait, appartenant à M. J. Reiset, est de Greuze, tant mieux. C'est un hors-d'œuvre qui lui ferait honneur, et qui en ferait peut-être retrouver d'autres du même style.

Parmi les dessins de Greuze, plusieurs offrent de l'intérêt : le portrait

de Diderot, profil en médaillon, gravé par A. de Saint-Aubin, et le Para-lytique servi par ses enfants, étude de la composition gravée par Flipart, appartenant tous deux à M. Walferdin: — l'Accordée de village, à M. Laperlier; — une des plus séduisantes têtes de jeune fille que Greuze ait dessinées à la sanguine, et qui se retrouve dans l'Accordée de village, etc.

Prud'hon, qui n'eut jamais de bonheur durant sa vie, a encore cette mauvaise chance, après sa mort, qu'il paraît toujours à côté de Greuze dans les expositions et dans les comptes rendus qu'on en publie. Ils ne sont pas éloignés dans le temps, c'est vrai, et ils ont pu se connaître; mais, dans l'art, il y a entre eux un espace presque incommensurable. Quand Greuze et Prud'hon sont accolés dans une salle, la foule court au premier et passe devant l'autre, cherchant encore quelque grosse tête d'enfant joufflu ou quelque veuve inconsolable. Prud'hon a besoin d'être contemplé à l'écart et goûté avec réflexion. Vrai poëte, qui est en même temps un praticien exquis.

C'est encore à la collection de M. de Morny que sont empruntés les Prud'hon les plus remarquables, le Zéphire et la Vénus au bain, deux ébauches ou préparations bien précieuses pour initier aux procédés du maître, et qui proviennent de sa vente après décès, en 1823.

Il ne paraît pas qu'il y ait jamais eu de tableau terminé de cette Vénus au bain, esquissée en grisaille légère, avec de blondes demi-teintes pour le modelé; elle est assise sur l'herbe, pnechée vers un ruisseau qu'effleure son petit pied; à sa gauche, deux Amours; à sa droite, en arrière, trois autres Amours butinant des fleurs; fond de paysage, largement mais délicatement indiqué. La Vénus, vue de face, est presque de grandeur naturelle, mais un peu en raccourci, car la toile n'a qu'un mètre de haut.

Le jeune enfant qu'on appelle le Zéphire, et qui se balance au-dessus de l'eau, est aussi de grandeur naturelle. La composition est bien connue par diverses gravures et lithographies; le tableau terminé fut exposé en 1814, et entra dans la galerie Sommariva. L'ébauche que possède M. de Morny devait-elle servir à un duplicata de l'original? Elle est frottée d'un gris azuré, d'une nuance peu heureuse; mais il ne faut pas oublier que c'est un simple dessous, destiné à recevoir une coloration successive jusqu'à l'éclat de la chair sous la lumière. Le jaune y est proscrit, parce que le jaune pousse au noir; c'était l'habitude de Prud'hon, comme on l'a noté bien des fois, et c'est au soin intelligent de ces préparations premières qu'il doit la qualité de sa couleur dans les chairs. Le Zéphire est une des œuvres les plus populaires de Prud'hon, mais il s'en faut qu'elle soit des meilleures, — à notre avis. Drôle d'idée, pour un poëte, d'avoir fait du Zéphire un gros garçon, réel et charnu. Pourvu que la branche

n'aille point casser sous son poids, et que ce Zéphire ne tombe pas lourdement dans le petit ruisseau!

Cinq autres Prud'hon sont des esquisses : la Sagesse et la Vérité descendant sur la terre; la Sagesse est casquée et drapée; la Vérité est nue et de face; on voit encore, en certains contours, les traits du premier dessin au crayon; le grand tableau fut exposé en 1798; l'esquisse est assez molle et de qualité secondaire; - Minerve et le génie de la peinture; c'est presque un tableau, et superbe d'exécution; provenant de la vente Laffitte, 1834, et appartenant à M. Laperlier; - deux bijoux à M. Marcille : la première pensée de l'Assomption de la Vierge (nº 458 du Louvre); l'esquisse terminée, un chef-d'œuvre! fut payée 12,000 francs par lord Hertford à la vente Paul Perrier; et la charmante esquisse de Vénus et Adonis, achetée 8,500 francs à la vente Sommariva, en 1839, et exposée, en 1846, au local de la Société des peintres, boulevard Bonne-Nouvelle; — Andromaque, petite esquisse achetée par M. van Cuyck à la vente de Samuel Rogers, le banquier poëte et amateur d'art. Six figures sur une toile haute de 20 centimètres : au milieu, Andromaque, assise et vue de profil, serre entre ses bras son jeune enfant; derrière elle, une femme debout, accoudée à sa chaise; à droite, une autre femme assise et deux hommes debout, dont l'un, drapé de rouge, fait un geste théâtral; on dirait un personnage emprunté à la troupe de David. Mais que l'Andromaque est belle! Sa tête, grande comme l'ongle, est sublime d'expression et elle rappelle les plus parfaites médailles de l'art grec.

Sept portraits: ceux de M. et de madame Viardot, père et mère de Louis Viardot; ceux de M. Dagoumer, médecin et ami de l'artiste, et de M. Fontaine, son doreur et son ami; un portrait de jeune homme, assez vulgaire d'exécution; celui de M. de Talleyrand, en petit, une merveille pour la finesse de la physionomie'; et un petit portrait de mademoiselle Mayer, les cheveux négligés et la poitrine demi-nue, sur un fond de frottis roux et dorés; précieux souvenir de la femme que Prud'hon a tant aimée, et à laquelle il a toujours donné une expression si profonde et si enivrante.

L'exposition montre encore un autre portrait de mademoiselle Mayer, dessin justement célèbre, au crayon noir rehaussé de blanc, et signé: P. P. Prud'hon. Il appartient à M. Carrier, qui a bien voulu permettre à la Gazette de le reproduire, et qui possède, en outre, une miniature exquise, presque pareille au dessin pour la pose, l'ajustement et la physio-

<sup>4.</sup> Ce petit morceau est une vive étude pour le magnifique portrait de Talleyrand que possède aujourd'hui M. Chaix d'Est-Ange. Ch. B.

nomie. On sait que M. Carrier a été l'élève et le jeune ami de Prud'hon.

Quel charme dans ce portrait de mademoiselle Mayer, malgré l'étrangeté de la toilette d'un autre temps! Quelle spirituelle et vaillante femme! que de passion et de sensibilité! quelle tendresse et quelle énergie virile! quel regard profond, sous des arcades sourcilières qui semblent taillées par un statuaire grec! comme la bouche est aimable et le menton fermement modelé! Elle n'est pas jolie : elle est superbe et irrésistible! Et que de caractère dans l'ensemble! Hélas! elle a trop prouvé sa fermeté par sa mort!

A eux seuls, les *trente-cinq* dessins de Prud'hon mériteraient un article spécial. Nous ne pouvons ici qu'en indiquer quelques-uns, choisis parmi les plus extraordinaires. La plupart appartiennent à M. Eudoxe Marcille, dont le père était aussi passionné pour Prud'hon que l'est M. Walferdin pour Fragonard.

Un pastel, portrait de grandeur naturelle, représentant M. Perché, juge au tribunal de Gray (Franche-Comté), où Prud'hon a beaucoup travaillé durant l'époque de ses luttes contre l'obscurité et la misère. Latour est réputé le premier maître du pastel; mais il faut oser dire que Prud'hon le surpasse ici par la correction du dessin, par l'ampleur et la solidité des plans dans le modelé, qui accusent le praticien habitué à la grande peinture. Le portrait de M. Perché, appartenant aussi à M. Carrier, est un chef-d'œuvre comme le\*portrait de mademoiselle Mayer.

Dans les projets de compositions, la Femme de Putiphar, dessin à la plume, légèrement rehaussé de blanc, est du plus haut style, et d'un dessin si volontaire! On cherche vainement quelque comparaison avec les grands maîtres italiens. Il y a, dans cette Putiphar, je ne sais quel mélange de l'école florentine et de la vénitienne, quand ailleurs Prud'hon rappelle si souvent Corrège et l'école de Parme.

Puis il y a encore des portraits, et des scènes mythologiques, et des pastorales, et des allégories, et des bas-reliefs, et des paysages, et des croquis de rien, où toujours cependant éclatent la science, l'imagination, le génie du maître, sans doute un des artistes les mieux doués de toute l'école française.

#### VIII

PORTRAITS, PAYSAGES, SCÈNES FAMILIÈRES, DESSINS ET PASTELS

Les principaux maîtres nous ont retenu longtemps, et voilà qu'il nous faut expédier à la hâte quantité d'artistes intéressants qui occupent la fin du xviii° siècle. Mais peut-être les retrouverons-nous quelque jour.

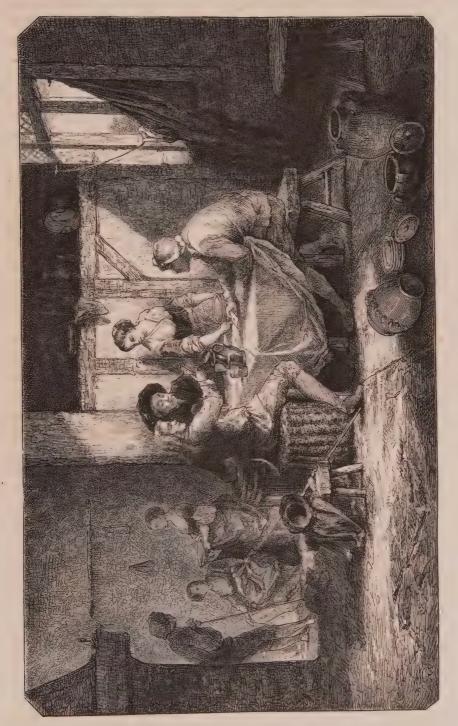
Les portraits sont assez nombreux; nous avons ceux de madame Duchâtelet, par Roslin, un habile homme, qui a signé: Roslin Suédois, 1753; — celui de Bailly, maire de Paris, par J.-S. Duplessis; les Enfants de France, par Drouais, à qui l'on attribue un faible portrait de femme baptisé madame Dubarry; — le portrait de Ducreux par lui-même, exposé en 1793 sous le titre le Moqueur; — un petit portrait de Sicardi par lui-même, en Gille, appartenant à M. Carrier, qui a travaillé chez Sicardi; — madame Lebrun à vingt ans, par elle-même; Marie-Antoinette, étude peinte en 1779 pour le grand portrait de la Reine avec ses enfants (musée de Versailles); — un petit portrait de femme, par Danloux, signé et daté 1793, et, par je ne sais quel peintre, le curieux portrait d'un homme qui a marqué dans la Révolution française.

Cet homme, d'environ vingt-huit à trente ans, doit avoir été peint un peu avant 1789, ou peut-être vers le moment de l'ouverture des états généraux. Il a les cheveux relevés et poudrés, des yeux brillants, la racine du nez large, les coins de la bouche un peu retroussés, le teint rose, l'air souriant. Il porte un frac de soie noire à gros boutons; gilet long, de soie noire, et culotte pareille; une cravate blanche, un jabot, des manchettes; deux chaînes de montre pendantes. La main gauche repose délicatement sur la garde d'une épée en acier ornée d'un immense nœud de ruban noir; la main droite tient sous le bras gauche un chapeau à claque. Ces mains sont remarquables par leur distinction aristocratique. La toilette appartient à la bourgeoisie du temps, car cet homme était alors un simple avocat de province; mais quand Mirabeau le rencontra à Paris, il prévit tout de suite qu'il irait loin. — Son nom? — Robespierre.

Le fécond Joseph Vernet ne pouvait manquer à une exhibition de peinture française du xviii siècle; nous avons de lui deux grands tableaux décoratifs (à M. Laneuville), et les Pêcheurs, signés et datés 1768 (à M. Burat); — de Hubert Robert, Monuments antiques de la France et Monuments antiques de Rome, deux pendants, à M. Lacaze; la Terrasse d'un parc, très-fine peinture avec de petits personnages élégants, et une Adoration des Mages, espèce de pastiche d'après Rubens; ce n'était pas là l'affaire de Hubert Robert, — de J.-B. Leprince, qui a résidé longtemps en Russie, un Corps de garde russe, peint en 1773.

P.-J. de Loutherbourg a eu l'honneur d'être membre de l'Académie de Paris et de l'Académie de Londres où il mourut; une *Marine* au soleil couchant, et *le Mouton chéri*, signés et datés 1771, ont été trop vantés par Diderot. Les tableaux de Loutherbourg sont assez rares.

Trois Demarne, dont un paysage assez grand pour ce petit peintre, qui n'est pas né en France. — Deux Taunay, le Café des Arts et un joli Inté-



INTÉRIBUR DE CABARET PAR TAUNAY (CABINET DE M. HÉDOLIN PÉRE)

rieur de cabaret, avec des figurines assez fines de couleur et non sans esprit.

—Un petit Debucourt, extrêmement délicat de touche, la Fêtevillageoise, exposée au Salon de 1783. — Un Vallin, l'Offrande à l'Amour, signé et daté 1793. — Un Boilly, petit chef-d'œuvre pour cet artiste : un monsieur et une dame sont assis dans un parc, près d'un pilier portant une statue d'enfant; leur fillette, de treize ou quatorze ans, est debout, vue de dos, en corsage rose et jupon de satin blanc, qu'elle retrousse de sa main droite; vraie tenue de petite incroyable; une tournure ravissante. Mais que cette manière de peindre est minutieuse dans sa finesse!

Après ce bijou, appartenant à M. de Morny, nous n'avons plus à mentionner qu'une grande composition de David, l'Obole de Bélisaire, signée: David faciebat anno 1781. — Faciebat! nous sommes retombés dans la tradition latine! — Ce Bélisaire conviendrait à un musée de province. David clôt l'école du xviiie siècle et il inaugure un art plus sérieux, mais non pas plus français, — et moins amusant.

Dans la série des dessins, outre les Watteau, les Boucher, les Fragonard, les Greuze, les Prud'hon, que nous avons brièvement indiqués, on rencontre la Rosalba, trois pastels; — Louis Moreau, trois délicieuses gouaches, à M. Carrier; — Oudry, un superbe lavis à l'encre de Chine, appartenant à MM. de Goncourt, qui ont bien youlu exposer aussi des précieusetés de Jean-Michel Moreau, des Saint-Aubin, de Baudouin, l'élève de Boucher. Il faut encore citer les noms de Charlier, de Houin, de Boissieu, d'Isabey.

Et de Latour, que de pastels merveilleux! Plus d'une douzaine, parmi lesquels des chefs-d'œuvre.

En tout, l'exposition du boulevard montre près de cent dessins et plus de deux cents tableaux. Bien des musées ne possèdent pas tant de trésors.

W. BÜRGER.



### CHRONIQUE VÉNITIENNE

# LE MUSÉE CORRER

A PROPOS DU LIVRE « NOTIZIA DELLE OPERE D'ARTE ET D'ANTICHITA DELLA RACCOLTA CORRER, » PUBLIÉ PAR M. VINCENZO LAZZARI

 $\Pi$ 

LES TABLEAUX



Les premières salles du musée Correr, ainsi que les premières pages du catalogue qui vient d'être imprimé, sont consacrées aux peintures. Celles-ci y sont en petit nombre, mais plusieurs méritent l'attention particulière d'un amateur, soit pour la perfection de leur faire, soit pour l'ancienneté de leur date. Mais il convient de dire tout de suite que la grande époque de la peinture vénitienne, l'époque de Giorgione, de Titien et de Véronèse n'v est nullement ou point excellemment représentée: les deux dates extrêmes de l'art vénitien, au contraire, s'y touchent de fort près; en d'autres termes, Lorenzo Vene-

ziano et Jacobo del Fiore, Longhi et Tiepolo y sont voisins : c'est le commencement et la fin. Je terminerai ce prologue en déclarant que mon intention n'est pas de rendre un minutieux compte de chacune des pein-

tures qui sont en ce musée, mais que lorsque j'aurai signalé les plus curieuses et les meilleures, et quand j'aurai émis quelques considérations suscitées par l'à-propos du sujet, je croirai avoir convenablement rempli mon office de chroniqueur, — et ce que j'aurai fait pour les peintures, je le ferai pour les diverses classes d'objets d'art tels que majoliques, camées, bronzes, ivoires et autres choses de goût.

Les deux premiers tableaux en vue sont les deux plus anciens : ils donnent une parfaite idée de l'état de l'art de peindre dans l'Italie du nord, peu de temps avant la venue d'Antonello da Messina, lequel, avec ses procédés nouveaux, était appelé à mettre la peinture dans une voie si brillante. La date de ces deux tableaux est identique : 1369. Le premier, de Lorenzo, révèle la manière nouvelle, la façon florentine; le second, de Stefano, appartient encore à la manière ancienne, la façon byzantine : la curiosité de ces tableaux sur bois est donc de représenter clairement la lutte que s'était déjà ouverte le pinceau à Venise, dans la seconde moitié du xive siècle. Les deux sujets sont de religion : Stefano a fait une madone ornée de vêtements avec arabesques d'or; assise sur un riche trône, elle soutient de la main gauche le divino infante, et, de la droite, elle lui présente une rose. D'un côté sont les monogrammes MP. ov, et au pied du trône on lit: M° CCCLX VIIII. ADI. XI. AVOSTO. STEF. PLEB. SCE. AGN. P. Lorenzo, plus hardi dans sa composition, a représenté le Sauveur sur un trône, revêtu de l'habit de pourpre et du manteau d'azur semé de fleurs d'or; dans la main gauche est un livre ouvert, de la droite il remet les célestes clefs à saint Pierre agenouillé; au delà du trône sont d'autres apôtres, et au delà de l'auréole du Dieu fait homme, les lèvres avec des sourires, apparaissent cinq demi-figures d'anges comme tout prêts à chanter les louanges du Seigneur.

Dans l'un des coins du tableau, on lit en bonnes lettres du temps: M°. CCC°. LX°. VIIII. MENSE IANVARII LAVRENCIV PINXIT. Les fonds sont d'or. Comme on en peut juger, ces deux peintres n'ont pas manqué de prudence par le soin qu'ils ont eu de signer lumineusement leur œuvre: ceux-là sont assurés pour des siècles de ne point ouvrir le champ des contradictions au sentiment des docteurs et à l'avis des experts. Pourquoi tous les peintres leurs successeurs n'ont-ils pas donné de semblables passeports à leurs ouvrages! Combien les particuliers, acquéreurs et admirateurs, y eussent gagné, et que d'expertises aussi bien que d'illusions de moins dans le monde de la peinture sur bois comme sur toile!—Au sujet de ce Lorenzo Veneziano, M. Lazzari, directeur du musée et auteur du Catalogue raisonné, ajoute quelques notes intéressantes pour l'histoire de l'art; il indique d'autres œuvres de ce maître primitif oublié par Ridolfi

(je viens de m'en assurer) dans son ouvrage des Meraviglie dell' arte overo le vite degl' illustri pittori veneti e dello stato, mais en revanche hautement signalé par Zanetti dans sa Pittura veneziana. Zanetti donne même un détail sur l'estimation d'un tableau de Lorenzo faite du vivant de ce peintre, c'est-à-dire en plein xive siècle, estimation qui ne peut manquer de vivement étonner ceux qui de nos jours s'imaginent avec trop de complaisance que le bon vieux temps n'estimait point au delà de quelques sous les œuvres de peinture et d'art. Zanetti parle, d'après un inventaire original, des meubles du monastère de S. Antonio fait en 1368 et existant encore à Padoue à S. Giovanni di Verdara, en 17921. « Que Lorenzo, dit l'auteur de la Pittura veneziana, fût un des premiers peintres du temps, on le voit par le lieu où il fut appelé à travailler et par la qualité de la personne qui le rechercha, et qui fut un sénateur vénitien de la maison Lion, et par le prix de 300 ducats d'or ou sequins qui lui fut compté! » Or, 300 ducats d'or à une telle époque sont une somme énorme, et, bon gré mal gré, il convient d'en déduire que l'antique année 1368 n'est point indigne de lutter avec la plus moderne année 1860, sur la question des largesses à l'égard des peintres à la mode. A l'Académie actuelle des beaux-arts à Venise, on peut aussi voir un tableau fort curieux de ce vieux héros de la peinture primitive : il porte l'année 4357. En somme, Lorenzo, Stefano et Guarentio, qui peignit un Paradiso, vers 1365, sous le doge Marco Cornaro, dans la salle du grand conseil, sont et resteront, dans l'histoire de la peinture à Venise, les trois hommes de leur temps, et cette antiquité est un grand titre; et je suis d'avis que, l'occasion s'en présentant, on ne saurait trop rappeler les droits qu'ont à la renommée ces premiers bons apôtres du merveilleux art de peindre.

« La peinture crût en renommée, dit Ridolfi, avec Francesco et Jacobello del Fiore, parce qu'ils firent dans l'art quelque réforme par où ils purent acquérir facilement une réputation. » Le musée Correr possède un tableau de Jacobello; mais, à parler sagement, je dirai qu'il n'est pas des meilleurs, et, si je le cite, c'est pour suivre la progression de l'art à Venise dans son ordre naturel. L'exécution en est très-froide, et bien qu'il ne faille point demander à l'art de ce temps plus qu'il ne pouvait donner, ce ne serait assurément pas cet ouvrage de Jacobello qui pourrait justifier la bonne opinion que l'auteur des Meraviglie a eue de cet artiste. Je me sens bien plus à l'aise avec les Vivarini en fait d'éloges à donner. Les Vivarini, peintres issus de Murano, véritables inaugurateurs d'une pensée

<sup>1.</sup> Voyez Della Pittura veneziana e delle Opere pubbliche dei veneziani maestri. Edizione seconda. In Venezia, 1792. Pages 11, 12, 13.

plus grande, d'un faire meilleur, sont au musée Correr sous les no 22, 23 et 24. Ils furent quatre de ce nom : Alvise, le plus ancien, Bartolommeo, le dernier et le plus célèbre. Il suffit d'examiner avec attention le no 25, qui est de Bartolommeo, dans cette galerie, pour se convaincre dans quel noble progrès s'est avancée la peinture depuis que le secret de ses procédés avait été si ingénieusement ravi à Antonello da Messina par l'admirable Giovanni Bellini. Bartolommeo Vivarini fut un des premiers qui peignirent à l'huile et qui peignirent bien.

Il faut chercher, dans cette même salle, deux ouvrages de petite dimension singulièrement recommandables, l'un de ce même Antonello da Messina, l'autre d'Andrea Mantegna. Le premier (nº 10) est le portrait en buste de Jean Pic de la Mirandole, figure d'une jeunesse charmante, habilement exprimée; sur la tête, dont l'abondante chevelure blonde, à la mode du temps, vient s'abattre jusqu'aux sourcils, se détache légèrement une belle guirlande de laurier : cela est fort bien traité, et on reconnaît à cette exécution le peintre qui, dans ses voyages, avait su prendre ou demander un peu de science à Jean van Eyk de Bruges. Le second (n° 28) est une des perles d'ancienne peinture que possède le musée Correr, une des œuvres les mieux touchées d'Andrea Mantegna; elle est toute pleine de ce sentiment profond dont ce maître a su animer chacune des touches de son pinceau fortuné. Andrea Mantegna joignit à la science de l'expression tous les effets d'une imagination féconde, mais délicatement maintenue dans les sentiers de la plus suave harmonie. Il peignit souvent la douleur, mais rarement sans l'entourer de fleurs. Et de lui, mieux que de tout autre, il est aisé de dire que les souffrances qu'il peignit furent des souffrances célestes. Combien bleus sont déjà ses ciels, et comme il sut voir et comprendre les douces et vivantes ressources de cette même nature qui, bien des siècles auparavant, avait inspiré l'immortel Virgile! Mantegna aussi était de Mantoue, comme le poëte des Géorgiques. Le tableau (nº 28) du musée Correr, sans autres proportions que 54 centimètres de hauteur sur 30 de largeur, me paraît être un des excellents petits ouvrages du maître. Je le décrirai volontiers : « Du milieu du tableau s'élève la croix où le Sauveur des hommes vient d'expirer; à ses pieds, dans la plus sainte expression de la douleur morale, se tiennent la Vierge mère et l'apôtre saint Jean... Mais au fond, le paysage est riant, et c'est un pays de collines traversé par un fleuve d'azur que des cavaliers passent à gué; d'autres figures sont çà et là, et parmi elles combien est expressif un groupe de trois hallebardiers devisant entre eux! Au haut de la croix, en lettres byzantines, est une légende qui, traduite, donne ce sens mélancolique : Jesus rex confitentium! Sela, bien

que dans de modestes mesures, est presque déjà le vrai beau (du moins je le sens comme tel); l'art grandit; la raghezza, la tenerezza et la forza, ces trois allaitements de la peinture, comme les appelle un auteur italien, ont déjà fait leur révélation, et, à Venise où je reviens, nous voici à Carpaccio, à Gentile Bellini, à Giovanni Bellini, et combien splendide sera le prochain fiat lux, puisque le chaud Giorgione et le Titien sublime sont à la veille de peindre!

Pour ce qui est de Carpaccio et de Gentile Bellini, on ne saurait accuser le musée Correr de pauvreté, puisqu'il a une excellente œuvre de l'un et de l'autre; mais de Giovanni, je ne lui connais rien qui mérite de sérieux éloges. La multiplicité et la beauté de certains Bellini à Veniseje parle de Giovanni plus que de Gentile - nous ont rendu très-difficile et très-exigeant sur les trayaux de ce maître qui, plus d'une fois, s'est rendu admirable. Quelles madones vont plus à l'âme que les siennes! Celles-là ne sont point des courtisanes habillées en vierges! Quels séraphins chantent mieux les angéliques chansons que ces divins marmots aux doigts de rose, qui tiennent si ingénument dans leurs mains les guitares et les mandolines de la plus renommée fabrique? De son frère aîné (de Gentile), le musée a un portrait d'un intérêt saisissant et d'un faire plus que remarquable, le portrait de Francesco Foscari, ce doge fameux qui, de 1423 à 1457, gouverna la république sérénissime, et dont la fin poétique a été si utile au drame et au roman. Je ferai à ce propos une légère digression, sans toutefois déserter la question d'art. Autrefois (et cet autrefois ne remonte pas à une date plus ancienne que 1797) on voyait au couronnement de la porte du palais ducal, la statue d'un doge agenouillé devant le lion de saint Marc. Le buste de cette statue ne pouvait que saisir tout œil intelligent; il comportait une expression surprenante de vieillard rompu à toutes les choses politiques d'un État très-politique. Cette physionomie altérée et pensive sur laquelle les triomphes et les revers, les joies et les chagrins avaient creusé des rides que le profond ciseau du sculpteur avait eu l'habileté de reproduire, pour ainsi dire ad vivum, était celle du doge Francesco Foscari. Depuis, en 1797, lorsque la France mit malheureusement fin à la république de Venise, une triste portion de la populace se rua sur cette porte fameuse dite della Carta, et, au mépris de tout sentiment d'art, abattit la statue prosternée du glorieux doge. Dans sa chute, la tête, séparée du reste du marbre, perdit une partie du nez. Plus tard, cette tête, que quelqu'un dans la foule avait relevée et sauvée, fut reportée au palais ducal, et l'un des sculpteurs de la ville eut charge de lui recomposer le fragment de nez détruit. J'ai vu, il y a peu de temps encore, dans la salle où elle est gardée, cette tête de marbre véritable-

ment surprenante; mais je regrette la façon du nez refait par l'artiste moderne, non pas qu'elle soit mauvaise, mais parce qu'elle manque d'exactitude, ainsi que j'ai pu m'en convaincre par le vivant et caractéristique portrait de Gentile Bellini qui est au musée Correr. Et c'est là le point où j'en voulais venir par cette légère digression. Que n'a-t-il vu et regardé, cet artiste, le portrait évidemment exact de Gentile Bellini, pour donner au fragment de marbre la tournure qu'il aurait dû avoir! Le portrait que possède la Raccolta Correr valait bien la peine qu'on le regardat de près, étant authentiquement l'un des plus anciens portraits de doges, connus pour avoir été faits d'après nature! Si l'artiste avait vu ou mieux vu . l'ouvrage de Gentile Bellini, l'admirable buste du doge Foscari aurait le nez d'un Foscari et non celui d'un inconnu. - L'autre tableau du même maître possédé par le musée est la propre image de Gentile. Le buste est un peu incliné à gauche, les cheveux sont blonds, recouvrent le front et retombent sur les épaules avec autant d'abondance et dans la même forme que ceux des romantiques, lorsque vers la fin de la Restauration, à l'époque de la Bataille d'Hernani, cette jeune et vivace école prétendit manifestement se distinguer de celle des classiques par ce signe de la force. L'auteur du Catalogue, M. Lazzari, signale avec beaucoup d'à-propos l'intérêt de ce portrait, déclarant que la ressemblance n'en est point contestable, puisque tous les traits sont parfaitement d'accord avec ceux de la rarissime médaille — peut-être unique — conservée au musée, et dont l'effigie fut frappée en l'honneur de Gentile par Vittore Camelio, son contemporain. Je passe maintenant à Carpaccio, appelé aussi Scarpacia par quelques-uns, et entre autres par Vasari.

Les n° 46, 47 et 48 désignent les tableaux de ce remarquable artiste, mais le n° 46 a droit à une attention plus marquée: il mérite même un bon rang parmi les bons tableaux de ce maître original. Les œuvres de Vittore Carpaccio ont, à mon sens, un grand intérêt de curiosité, je veux dire celui d'aider singulièrement à l'histoire exacte des costumes et des coutumes du temps. Gentile Bellini et lui, sous ce point de vue, ont le même degré d'importance. La Venise intime et familière du xv° siècle ne saurait être fidèlement reproduite sans que celui qui la voudrait décrire ne demandât à plusieurs ouvrages de ces deux peintres les renseignements nécessaires. Le tableau (n° 46) du musée Correr, peint et signé par Carpaccio, est une preuve excellente à l'appui de mon dire : c'est une vraie scène de famille à Venise au xv° siècle, un élégant intérieur de l'époque. Deux jeunes femmes, aux formes opulentes, sont assises sous un portique fleuri et orné comme une de ces terrasses des villas romaines; elles sont vêtues dans le plus riche et le plus curieux costume dont fût

alors capable la mode vénitienne. L'une d'elles joue avec deux chiens; non loin de là, en face, un jeune bambin se divertit au spectacle d'un paon; à terre est une perruche très-familière, et sur l'un des côtés de la terrasse roucoulent deux colombes, près des vases de fleurs et des guirlandes de fruits. A gauche, en lettres du temps, on lit Opus victoris carpatjo veneti... Les tons de ce tableau indiquent vivement le progrès du coloris vénitien; voici poindre l'aube de la grande science de la lumière. Une remarque plaisante à faire en examinant la forme des vêtements de ces deux femmes, c'est que la mode en est, à peu de chose près, la même que celle qui gouvernait, plus récemment en France, les habits des femmes sous Marie-Louise: nil novum sub sole. Je n'en saurais dire autant des chaussures; dans ce tableau, elles ont trois pieds de haut et font un problème de la marche des femmes à cette époque. - Un charmant éloge fut fait de l'auteur de ce tableau curieux par l'historien de la peinture vénitienne: « Carpaccio, dit-il, avait vraiment dans le cœur la vérité. » Mais je suis d'avis que, pour comprendre toute l'habileté et toute la bonté du coloris de Carpaccio, il est nécessaire de considérer longtemps à l'Academia delle belle arti la série de tableaux qu'il composa sur la complète et merveilleuse histoire de sainte Ursule. Ils sont au nombre de dix, et représentent avec un art et un savoir singuliers les dix principaux épisodes de la vie de la célèbre sainte et martyre : c'est comme un poëme en dix chants. Ridolfi, dans ses Meraviglie dell' arte, a traité ce grand œuvre de Carpaccio avec tous détails, et j'y renvoie ceux de nos louables lecteurs qui n'aiment point à entendre parler des belles choses trop brièvement<sup>1</sup>. — Mais me voici au terme de la série des tableaux de l'ancienne école de Venise possédés par le musée Correr : deux ouvrages seuls me restent à citer; l'un d'un peintre fort oublié et qui ne mérite cependant point une telle indifférence de la part du public curieux, Marco Palmezagno; l'autre du premier professeur de Titien, Sebastiano Zuccato, plus connu par ses fils que par lui-même. Palmezagno était de la province de Frioul, laquelle donna aux arts plus d'un bon disciple comme plus d'un bon maître. Son œuvre - ici sous le nº 52 - est toute de religion et demande à être observée, n'étant nullement vulgaire en sentiment comme en exécution. Elle est signée sur le bois de la croix : Marcus. Palmezanus. pictor. frivoliensis. faciebat. Vicence et Padoue, dans leurs musées, possèdent deux autres tableaux de cet artiste demeuré trop inconnu<sup>2</sup>. Je dis cela à l'adresse des historiens présents ou à venir

<sup>1.</sup> Voyez Ridolfi, tome Ier, p. 28, 29, 30; édition de Venise. 1648.

<sup>2.</sup> Vincenzo Lazzari. Notizia, etc., p. 42. Voir la note.

de la peinture dans l'Italie du nord, car Lanzi lui-même, l'exact et assidu Lanzi se tait sur ce Palmezagno. La composition de Sebastiano Zuccato représente un pays boisé où se tient agenouillé, aux pieds de saint Sébastien, un homme inspiré de la foi; le saint martyr est lié à un arbre du tronc duquel ressort un cartel blanc avec cette inscription: Sebastianus pinxit. M. Lazzari dit, au sujet de ce tableau, qu'il est le seul ouvrage connu du plus ancien maître de Titien, père des célèbres mosaïstes qui, pendant le xvie siècle, ont tant travaillé dans la basilique de Saint-Marc. L'œuvre présente de Sebastiano Zuccato est donc plus qu'une rareté, puisqu'elle est unique, et c'est à ce titre que j'en fais mention. Il en existe une gravure sur acier d'un anonyme, commandée par Gian Maria Sasso, vers 1780, pour la Venezia pittrice dont il avait projeté la publication. Le médecin Gianpietro Pellegrini possédait alors le tableau. Assurément c'est là un passe-port très-valable, et personne ne pourra jamais avoir le mauvais goût de contester l'authenticité de ses signes particuliers. Composée par celui qui initia au maniement de la palette l'homme destiné à être le pontife des peintres, cette pièce sera toujours intéressante à consulter par ceux qui se font la douce et saine gloire d'honorer le souvenir de tout ce qui se rapporte, de loin comme de près, à la vie artistique de Tiziano Vecellio.

Si le musée Correr possédait quelque beau travail de la longue et lumineuse période dont Titien, Véronèse, Tintoret et Paris Bordone furent les héros, ce serait ici l'heure de les signaler à l'éternelle admiration; mais ne reconnaissant dans cette galerie rien de merveilleux qui puisse rappeler cette époque, nous n'avons d'autre ressource de transition que le silence. Cependant, avant d'entrer sur les domaines de la peinture au xvIII° siècle dont il ne manque point ici d'échantillons, un tableau m'arrête; la qualité du maître (étranger à Venise) auquel il est attribué, comme la nature de la physionomie fameuse qu'il passe pour représenter, exigent plus d'un détail. Le maître? Léonard de Vinci! La figure? Cesare Borgia! Voilà, non pas la question, mais les deux questions. Je voudrais qu'elles fussent résolues par de vaillants esprits. Assurément, si jamais il y a eu une manière originale reconnaissable, tant par les effets du coloris que par la perfection du dessin, ce fut celle de l'immortel portraitiste de la Joconde; et il faut bien reconnaître que dans l'intéressant portrait dont il s'agit, il y a beaucoup de cette manière : c'en est dire assez sur la qualité véritablement excellente de cette peinture... Cependant je ne sais pourquoi je doute : peut-être ferais-je mieux de me taire. Et, maintenant, cette figure est-elle bien celle de Cesare Borgia? Il me semble ne pas la reconnaître. J'ai trop voisin de mon souvenir l'autre prétendu portrait de

ce même Borgia peint par Raphaël, et que j'ai vu il y a deux ans à Rome, dans la galerie Borghèse. Si je fais un rapprochement, si je cherche à établir une concordance entre l'audacieuse physionomie tracée par Raphaël et celle du grand condottiere décrite par quelques contemporains, je crois devoir me prononcer plutôt en faveur de l'ouvrage dit de Raphaël chez Borghèse, que pour celui dit de Léonard de Vinci chez Correr. Mais tout cela n'est que doutes et que conjectures, et les doutes et les conjectures ne sont souvent que des rêves, et il ne convient point d'avoir foi aux rèves... beati qui credunt. Ce qui est certain, c'est que Léonard de Vinci peut avoir réellement fait le portrait de César Borgia, duquel il reçut, en 1502, des lettres patentes qui le nommaient son ingénieur et son architecte en Romagne; ce qui est certain, c'est que sur le revers de ce tableau sur bois, on lit en caractères assez anciens : E' ORIG<sup>le</sup> DI LONARDO DA VINCI; ce qui est certain encore, c'est que l'exécution en est de main de maître. La possession de ce portrait par le musée est d'origine récente, et comme les circonstances auxquelles il en est redevable ne manquen: pas d'intérêt, je me garderai de les taire. Le général Pepe - dont Dieu ait l'âme! - vint défendre valeureusement Venise, en 1848, contre l'Autrichien. Épuisée par les longueurs du siège et par le manque de ressources extérieures, la ville fit un appel aux fortunes privées, et les fortunes privées ne manquèrent pas de répondre. Le général Pepe, en vrai chef de guerre, n'avait alors d'autres richesses que son épée et quelques objets de prix qui l'avaient suivi dans ses nombreux exils. Parmi ces objets était un tableau sur bois, de 44 centimètres de hauteur sur 31 de largeur, portant au revers le nom de Léonard de Vinci, passant pour le portrait de Cesare Borgia. En guerre comme en paix, ce tableau avait toujours suivi le général depuis qu'il l'avait reçu de son père, lequel le tenait d'un prince romain, son débiteur. (Le tableau avait payé la dette.) -Mais lorsqu'en 1848, vers novembre, chacun des assiégés de Venise offrit au trésor ce qu'il put offrir, le général, estimant qu'on pourrait tirer parti du tableau qu'il avait, en fit un généreux hommage à la commune de Venise. La commune ne vendit pas le tableau. N'était-ce pas un souvenir du plus noble désintéressement de cet homme de bien et de courage? Elle le garda, et plus tard en décréta d'office l'envoi à son musée municipal, au musée Correr 1. Cependant, revenant à mon point de départ, je dirai que, pour l'histoire autant que pour l'art, il serait très-désirable que la lumière fût faite sur une œuvre de cet intérêt. Il n'y a point, dans

<sup>1.</sup> La lettre d'hommage du tableau à la commune par le général, et le vote de remerciments au donateur par Daniele Manin ont été publies sous forme de bulletin, le 42 novembre 1848. Cette feuille votante est aujourd'hui une rareté; je l'ai en ce moment

le monde, trop d'ouvrages de Léonard de Vinci, et dans ce même monde on ne sait rien de trop positif sur les aspects variés de la célèbre progéniture du saint-père Alexandre VI. Je cherche vainement, depuis deux années, un portrait de la blonde et brillante sœur de Cesare, madonna Lucrezia Borgia, et je puis presque dire que j'en ai rencontré trop, chacun de ceux qui m'ont été montrés m'ayant offert des variantes inadmissibles et embarrassantes. Où est le vrai portrait de madonna Lucrezia? où se trouve la réelle image de Cesare Borgia? Voilà ce qu'il serait utile et intéressant de connaître; et les cadres de la galerie Doria pour la Lucrezia, et de la galerie Borghèse et du musée Correr pour le Cesare, me laissent dans le plus grand doute.

Ainsi qu'il a été facile d'en juger, le xv° siècle de la peinture vénitienne au Musée, est convenablement représenté; le xvi° s'y montre à peine, le xviï° fort peu, mais le xviii°, relativement aux modestes proportions de la galerie, y abonde, du moins quant aux œuvres de qu'elques-uns de ses plus aimables maîtres. Frivole époque que celle du xviii° siècle vénitien, mais qui, si frivole qu'elle a pu être, ne compte pas moins quelques noms hors de ligne : un excellent dessinateur, Gregorio Lazzarini, un génie de fougue et de fantaisie, Giovanni Battista Tiepolo, un paysagiste sans rival, Canaletto, et enfin la reine des peintures au pastel, la Rosalba Carriera. Ajoutez à ces élus les noms de ceux que nous pourrions appeler les petits maîtres, dont quelques-uns très-élégants, et beaucoup très-spirituels, et parmi eux Celesti, Molinari, Camerata, Manaigo, Pittoni, Marieschi, Guardi, Tiepoletto, et le productif observateur des scènes intimes et galantes, Pietro Longhi, vous trouverez que le cortége vaut la peine d'être regardé.

Il ne faut point demander à une époque plus qu'elle ne peut donner : il me semble avoir déjà dit cela plus haut dans cet article, il n'y a que les sorciers qui soient capables de rendre possible l'impossible. Or, les Titien, les Véronèse, les Tintoret et les Paris Bordone n'étaient plus de ce monde à cette époque avancée de Venise, et ils ne pouvaient plus être de ce monde : la loi fatale qui met une limite aux grandes et sublimes choses, avait arrêté la peinture à Venise à un certain degré de ses succès grands et sublimes. Relativement à cette hauteur, une décadence, ou plutôt une infériorité, était inévitable. La perfection, en tant qu'œuvre humaine, n'est que l'exception. Ceci me rappelle l'ingénieux discours que fait tenir l'élégant lettré du xvi siècle, Messer Ludovico Dolce, à Pietro

sous les yeux. Elle porte en tête le titre suivant : Prezioso dono del generale in capo Guglielmo Pepe per i bisogni di Venezia e risposta al suddetto dell'illustre Daniele Manin.

Aretino et à Giovan Francesco Fabrini, dans son célèbre ouvrage Dialogo della Pittura. L'Arétin, qui ouvre la conversation, loue Jean Bellin, George de Castelfranco ou Giorgione, « lequel, dit-il, le Titien a depuis laissé bien loin en arrière, donnant à ses figures une majesté héroïque, un coloris si tendre, orné de teintes si semblables à la vérité, qu'on peut bien dire qu'elles égalent la nature. » Mais son interlocuteur, Giovan Francesco Fabrini, qui n'aime point les éloges pour d'autres que pour celui qu'il admire, répond à l'Arétin : « Sieur Pierre, ce n'est pas ma coutume de blâmer personne; mais je peux bien vous assurer que quiconque a regardé une seule fois les peintures du divin Michel-Ange, ne doit plus, pour ainsi dire, se soucier d'avoir des yeux pour regarder les ouvrages de quelque peintre que ce soit. » A quoi répond sagement Messer Pietro Aretino: « Vous en dites trop (Voi ditte troppo), et faites tort à plusieurs peintres illustres, comme à Raphaël, au Corrége, au Parmesan, à Jules Romain, etc., etc.<sup>1</sup> » Et là-dessus se développent. sous la plume de Messer Lodovico Dolce, les plus sensés discours qui se puissent entendre. Je le répète donc : n'éteignons pas un esprit inférieur par un parallèle avec un supérieur, la déesse de la Renommée ellemême ne s'est jamais montrée si difficile, et, pénétrés de ces principes libéraux et larges, regardons les ouvrages de la peinture du xvme siècle vénitien, indépendamment de ceux de cette même peinture au xvie, et, selon les pratiques de l'abeille pour faire le miel, cherchons les fleurs.

Il me paraît, du reste, qu'on n'a point assez écrit sur les deux dernières périodes de la peinture à Venise. Les beaucoup observer et les bien manifester, donneraient lieu à une œuvre qui ne pourrait qu'être goûtée. Que d'efforts à l'aube du xvii siècle, chez les peintres vénitiens, pour trouver et avoir une manière, une originalité, un côté genuino, comme on dit en Italie. Ils voulaient une manière, et ils l'ont si bien obtenue, qu'elle leur valut le titre générique de maniéristes! Palma le jeune donna déjà le signal et créa la tendance; il est bien certain que la déviation du xvii siècle vient de lui : l'Aliense, le Corona, le Malombra, le Mera, le Pilotti, le Zugni, le Peranda, le Tinelli, forment à peu près le groupe de ses descendants. Vint ensuite la pléiade, moins heureuse, de ceux que spirituellement on appela les Ténébreux; ils fermèrent le xvii siècle, et méritèrent tellement d'être oubliés, qu'ils n'ont laissé trace d'aucune influence sur le xviii siècle, lequel se refit, avec une école jeune et active,

<sup>4.</sup> Voyez ce charmant ouvrage de Messer Lodovico Dolce: Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono.—Edition de Florence, pages 83-85. 1735. La traduction française est en regard.

une renommée d'originalité véritable et de talent sérieux avec les palettes de Celesti, de Molinari, de Segala, de Gregorio Lazzarini, de Riggi, de Piazzetta, de Tiepolo, de Canaletto, de Tiepoletto, de Longhi, de Guardi et de Nogari. S'il en est que j'oublie, que leurs ombres me le pardonnent! Un jour je les désignerai tous, eux et leurs œuvres, et caractériserai leur manière; depuis que je me sens l'âme vénitienne, c'est une idée que je caresse pour ma plume, de produire une Venise au xvm. siècle, œuvre d'ensemble dans laquelle il conviendrait de donner bonne et large place à la peinture. Sur quelles choses de Venise, bien inutiles, n'a-t-on pas beaucoup parlé?... par exemple, sur les puits, les plombs, les Trois Inquisiteurs, les Dix Conseillers, le canal Orfano... n'en a-t-on pas dit assez pour en avoir beaucoup menti? Il y a eu à Venise, même au xviiie siècle, autre chose que toutes ces machines à drames, faites pour la stupéfaction des masses, et c'est de cette autre chose qu'il convient de discourir, dans l'intérêt de la vérité de l'histoire. La grande chute morale ne commenca à être sensible et déplorable que dans la seconde moitié du siècle; mais la première, sans offrir des pages de grandeur et d'éclat incomparable, présente du moins un tableau d'originalité et de séduction assurément charmant. Tout, du reste, allait d'accord et de compagnie : la société, les arts, la littérature, avaient une même devise, un même but, une même inspiration : le divertissement. Ce monde vénitien, que le président De Brosses, dans ses Lettres, Casanova dans ses Mémoires, et le cardinal de Bernis dans ses Dépêches, nous révèlent tous avec tant d'esprit et de verve, ce monde frivole et masqué, insouciant du sérieux, singulièrement plus porté au culte de Vénus qu'à celui de Mars, vous le retrouvez dans la peinture. Elle fut galante comme les mœurs; un seul maître fut méthodique jusqu'à l'étonnement, Canaletto; un seul eut une vigueur rare et même assez de génie pour qu'à mon sens il soit digne de l'Olympe, Giovanni Battista Tiepolo, et encore quel pinceau désordonné dans sa brillante fougue et dans sa splendide exécution!

J'ai dit — et maintenant je le prouverai — que le musée Correr offre d'inappréciables ressources à l'amateur de la peinture vénitienne pendant l'espace de temps écoulé entre 1700 et 1780; j'y vois, en effet, quatre Gregorio Lazzarini, un Piazzetta, un Tiepolo, un Gasparo Diziani, un Giuseppe Nogari, un Giacomo Marieschi, un Francesco Guardi, quinze Pietro Longhi, etc., etc. Le numéro 115 a l'honneur de désigner un Tiepolo, et c'est une des plus charmantes et une des plus rares œuvres de ce maître surprenant. Je dis des plus rares, en ce sens que G.-B. Tiepolo a été aussi prodigue de grandes et fastueuses peintures, qu'il l'a été peu des petites. Si jamais, en effet, dans la topographie de l'art, un peintre a été peu

flamand, c'est assurément lui. Eh bien! le tableau de G.-B. Tiepolo qui est au musée Correr, a un je ne sais quoi de flamand très-singulier : c'est une grande scène exécutée dans les plus fines proportions et les plus étudiées. Dans tout l'œuvre peint de Tiepolo, je ne connais aucune toile touchée de cette merveilleuse façon. Le sujet est un de ceux que ce grand artiste devait adorer : Sous un portique pompeux, - un de ces portiques que Piranèse se plaisait à inventer, - des majordomes vêtus comme des Césars sans casque, servent les viandes au fier Nabal. Ce grand seigneur magnifique traite deux convives, et tous les trois semblent prêts à se nourrir comme des Vitellius. La belle Abigaïl, qui est de la fête, sans y prendre cependant trop de part, ne craint pas de reprocher à ces seigneurs et leur faste, et leurs projets d'ivresse; des dames, des pages et des hallebardiers regardent solennellement les plats et les convives : sur la gauche s'élève une vaste crédence du plus grand goût, où resplendissent des vaisselles précieuses; à droite est un orchestre chargé de musiciens. Pour le style, c'est du Véronèse en petit; pour le faire, c'est du Tiepolo, et du meilleur.

Non loin de cette œuvre séduisante brillent les Canaletto (n° 319 et suivants) et tout leur cortége vénitien, ainsi qu'un Guardi (n° 121). Les nommer, c'est assez pour leur éloge.

J'ai cité Pietro Longhi: il y a quinze toiles de lui dans ce musée. Pietro Longhi a encore du chemin à faire pour être bien connu en France. Nous l'ignorons, et c'est une injustice, car j'estime que cette ignorance nous fait beaucoup plus de tort qu'à lui. Sa réputation ne peut manquer de grandir. Les Anglais nous ont devancés, et ils le tiennent aujourd'hui en presque aussi grande faveur que le tenaient ses contemporains. Il fut un peu le Watteau de Venise, sauf l'exquis du talent. Au xviiie siècle, Longhi jouissait à Venise d'une popularité presque sans égale; les patriciens se disputaient ses toiles, et le peuple les gravures que l'on exécutait d'après ses œuvres. Il fut un humoriste, mais sans profondeur, un Hogarth frivole et superficiel; il excellait à représenter les masques, seigneurs et dames revêtus de l'original et mystérieux manteau, célèbre sous le nom de de baütta; il les a mis en toutes scènes et les a copiés sous leurs physionomies les plus étranges. J'ai beaucoup recherché les ouvrages de ce peintre et les ai beaucoup étudiés : plusieurs tableaux de lui, réunis en un seul lieu et observés avec attention, vous transportent en plein carnaval vénitien; il est essentiellement local; les physionomies, les meubles, les tournures, les vêtements, tout ce qui sort de sa palette a la marque vénitienne. Je me suis demandé souvent si Pietro Longhi a été bien persuadé qu'il pût y avoir dans le monde une autre ville que Venise, et d'autres gens que des Vénitiens. Ses meilleures et ses plus spirituelles peintures sont au Musée Correr, à l'Académie des Beaux-Arts (Sala Contarini), au palais de la comtesse Morosini-Gattenberg, chez mon aimable et savant ami M. Randon-Brown (promoteur en partie du renom de Longhi en Angleterre). Le comte et la comtesse Almoro Pisani possèdent aussi, de cet artiste, quatre de ses meilleurs tableaux de masques. On a beaucoup copié certaines toiles de Longhi, mais le plus souvent très-mal. Au reste, la facilité de sa touche et l'esprit de son coloris sont commodes à reconnaître, pour peu qu'on les ait bien observés une fois. Je terminerai en avisant que les deux plus grandes toiles connues de lui (et elles sont assez rares dans des proportions au delà de 61 centimètres de hauteur sur 50 de largeur) appartiennent à la raccolta Correr. L'une (nº 125) représente la fameuse salle du ridotto (du jeu) toute remplie de masques, avec les expressions les plus variées; dans le fond, à gauche, un patricien coiffé d'une perruque géante, tient le jeu et répond des valeurs; de ce même côté on voit un café, dans l'intérieur duquel s'agitent et devisent les masques en baütta. L'autre grande toile (nº 126) représente un parloir de nonnes visité par des seigneurs et des dames de haute élégance; le point de Venise pleut aux robes et aux manchettes. Mais, bien qu'il s'agisse de nonnes et d'élèves au couvent, derrière les grilles, tout l'ensemble tient plutôt du profane que du catholique. Les nonnes et les jeunes demoiselles qui leur sont confiées ont beau ne se montrer qu'au delà de noirs barreaux, les unes et les autres ont tout l'air d'être beaucoup plus sensibles aux bruits du dehors qu'à ceux du dedans. Pour les divertissements de la société, un petit théâtre de Guignol récite, dans un coin, quelques lazzi, et un mendiant, un vrai gueux, parcourt les cercles signorili dont il attend l'obole. Cela est une scène tout à fait vénitienne du siècle dernier, où, à de certaines fêtes de l'année, les parloirs des cloîtres donnaient volontiers accès même aux gens masqués. Quand on a bien vu ce joli tableau, exécuté avec autant de facile esprit que de vrai talent, on comprend comment Casanova pouvait en réalité si bien réussir dans les couvents de Venise.

Pietro Longhi eut un fils, Alessandre Longhi, peintre et graveur. Le Musée possède un portrait peint par lui, qui sent fort la ressemblance : c'est le portrait de cet ingénieux et délicieux Goldoni. On lit au bas du tableau : Doctor Carolvs Goldoni, poeta comicus, mais il ne vaut pas l'autre portrait de ce Molière italien, possédé par le savant aimable et profond, l'auteur émérite des Inscrizioni Veneziane, Emmanuele Cicogna, l'affectionné padrone di tutte le cose dell'antica Venezia. Si je ne me trompe, ce portrait de Goldoni est de Pietro Longhi, et il est excellent.

Lorsque j'aurai plus tard à signaler les dessins et les gravures qui sont de la raccolta Correr, je ne manquerai point de discourir plus au long sur les Tiepolo, les Longhi et les Guardi; mais aujourd'hui mon cercle est la peinture, et je ne saurais aller ailleurs.

La seconde division des tableaux du Musée comprend les œuvres étrangères aux maîtres italiens; mais l'ensemble n'a point de quoi évoquer l'enthousiasme. Il n'y a rien de très-bien, et il y a beaucoup de médiocre; un Martin de Vos, un Gérard Terburg, un Francesco Franck, un Lucas Kranack, un Enrico Van Bles, forment le livre d'or de cette partie de la collection.

L'école allemande et l'école flamande y sont généralement représentées par des inconnus; quant à l'école française, elle est absolument ailleurs, puisqu'il ne me serait même pas possible de la citer dans la personne du plus infime de ses disciples. Au surplus, j'ai terminé avec les peintures, et mon devoir est d'entreprendre maintenant le chapitre multicolore de la curiosité proprement dite.

ARMAND BASCHET.



## M. FRÉDÉRIC DE MERCEY

M. Frédéric de Mercey, chef de la division des beaux-arts au ministère d'État, membre de l'Institut, a succombé, le 4 septembre dernier, à la cruelle maladie qui le tenait depuis si longtemps éloigné de ses fonctions. Il avait cinquante-cinq ans. Sa mort, bien qu'elle fût prévue, nous a causé la même impression que si elle eût été subite : on ne s'habitue pas à l'idée de perdre des hommes aussi distingués, quand on a eu part à leur amitié ou à leur bienveillance.

De tous les emplois publics, il n'en est pas de plus difficile à remplir que celui de directeur des beaux-arts. Il y faut une attention toujours en éveil, une patience infatigable, le sentiment de toutes les convenances et de toutes les nuances, des ménagements infinis pour refuser ce qu'on refuse, et encore plus peut-être pour accorder ce que l'on accorde. Manier les hommes est toujours malaisé; mais quand ces hommes sont des artistes, c'est-à-dire des personnes animées d'un légitime amour-propre et qui passent aisément de l'émulation à la rivalité, la guestion se complique. Tel peintre est ravi d'avoir à décorer une chapelle; mais s'il apprend qu'une pareille commande a été faite à un peintre auquel il se croit bien supérieur, le voilà humilié et blessé à ne vous pardonner jamais. Tel autre, félicité pour un tableau, se croit blâmé par cela même pour tous les autres, et vos compliments lui paraissent une improbation déguisée. Ces aiguillons de l'orgueil, ces travers de la susceptibilité sont nécessaires, sans doute, et beaucoup d'artistes n'ont de talent qu'à ce prix; mais combien est épineuse la fonction de celui qui doit satisfaire à tant d'exigences, et les concilier avec l'intérêt de l'État!

M. de Mercey, entré au ministère de l'intérieur vers 1840, a été pendant vingt ans en relation avec tous les artistes de France, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs en médailles, graveurs en taille-douce, lithographes. Il n'y avait que les musiciens et les comédiens qui fussent en dehors de ses attributions, car, depuis qu'on a eu la malheureuse idée de démembrer la direction des beaux-arts, elle se trouve partagée en trois divisions distinctes et indépendantes, l'une comprenant les musées, l'autre le Conservatoire et les théâtres, une troisième les beaux-arts proprement dits, c'est-à-dire la décoration des édifices de l'État, les commandes aux artistes, les monuments historiques, les souscriptions aux

ouvrages d'art, les cérémonies et les fêtes publiques. Connaissant donc par une longue pratique tout ce qui ayait affaire à lui, M. de Mercey était arrivé à ce point qu'il ne pouvait plus guère se tromper ni sur les personnes ni sur les choses. Il n'y avait pas un atelier dans Paris qu'il n'eût visité, pas une exposition qu'il ne sût par cœur, pas un caractère qu'il n'eût éprouvé, pas une position dont il ne connût le fort et le faible. Ajoutez que, peintre lui-même, exercé à la critique et devenu excellent juge en matière d'art, il était de longue main dans le secret de tous les talents. Le seul fait de s'être maintenu si longtemps en place, en dépit de tant de révolutions et d'évolutions, prouve combien était précieuse, aux yeux de tout le monde, cette compétence que M. de Mercey avait acquise par l'intelligence, par l'exercice et par le temps. En le voyant servir tour à tour plusieurs régimes, on aurait pu croire qu'il achetait sa faveur par la souplesse de ses manières ou de son esprit : rien de plus faux. La dignité était le trait le plus saillant de son caractère, et une dignité qui allait quelquefois jusqu'à la roideur. Personne n'était plus impropre au rôle de courtisan, et nous l'avons vu, sous la république comme sous l'empire, très-peu soucieux de flatter les puissants, très-froid pour toutes les manifestations que d'autres eussent fait servir avec ardeur à leur avancement. Et il avait d'autant plus de mérite à garder cette attitude, qu'il ne manquait pas d'ambition; mais il eût tout sacrifié plutôt que de laisser entamer sa dignité personnelle, qui se confondait dans sa pensée avec la dignité de sa place, et sa démission était toujours prête dès qu'il s'agissait d'amoindrir ses attributions, de porter atteinte aux prérogatives, à l'honneur de son emploi.

La capacité de M. de Mercey, comme administrateur, se révélait plutôt lorsqu'il avait la plume à la main. La parole le trahissait souvent et l'embarrassait; mais il avait le talent d'écrire, et le style de ses lettres, de ses rapports, était précis, lumineux, ferme et d'une sobre couleur. Ces qualités se retrouvent, avec plus d'éclat et d'abandon, dans les nombreux articles qu'il écrivit pour la Revue des Deux Mondes, et dans ses livres, où l'art tient toujours une grande place, alors même que l'intention en est purement littéraire. Avant d'entrer au ministère de l'intérieur comme chef du bureau des beaux-arts, il avait voyagé, alors que les voyages étaient moins fréquents qu'ils ne le sont aujourd'hui; il avait visité toute l'Italie, le Tyrol, la Bavière; il visita ensuite toute l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Écosse, l'Irlande, et il prit connaissance des littératures étrangères, assez pour en colorer son érudition; mais c'était le critique surtout et le peintre qui voyageaient en lui. Les écoles qu'il devait juger, il les étudia sur place dans leurs villes natales, dans leurs origines; les pays qu'il devait décrire, il les dessina rapidement, d'un crayon exercé qui traçait les lignes caractéristiques, abrégeait la géographie, et notait, avec un laconisme plein de vivacité, toutes les impressions du moment. Quelquefois il lui arrivait de peindre d'après nature, mais seulement quand il rencontrait un site curieux, une ville singulière comme Édimbourg, ou des pâturages qui ne ressemblaient pas à tous ceux que paissent les troupeaux classiques. La peinture de M. de Mercey était solide, ferme et d'une franchise qui dégénérait en crudité; elle avait, du reste, de l'analogie avec celle de quelques bons paysagistes, notamment de Thuillier. Quant à ses dessins, on en peut juger par les trèshabiles lithographies qu'en a faites tout récemment M. Cicéri, pour l'ouvrage intitulé : Portefeuille de l'Italie. Ils sont pittoresques au premier chef. L'auteur excelle à choisir son point de vue, de façon que le paysage ait à la fois une pondération cachée et beaucoup d'imprévu. Il se plaît à opposer les intermittences de la végétation italienne à un sol aride, dévoré par le soleil, et le calme d'une mer plane, qu'aucun souffle ne ride, aux lignes tourmentées d'une île rocheuse, que surmonte le campanile blanc d'un monastère.

Les voyages de M. de Mercey en Italie et en Angleterre, et ses goûts pour la littérature nous ont valu le Tyrol et le nord de l'Italie; deux romans, Tiel le Rêveur et Burck l'Étouffeur, des souvenirs et récits de voyages sous le titre de Scotia; mais les trois volumes qu'il a publiés en 1857, Études sur les beaux-arts, sont le meilleur ouvrage de M. de Mercey, et c'était là un de ses titres à l'Institut. Réunissant des pages écrites à diverses époques, l'auteur en a composé une histoire concise et substantielle de l'art, depuis ses hautes origines jusqu'à nos jours. L'espace nous manque pour rendre compte de ce vaste travail, conduit avec des vues élevées, semé d'aperçus ingénieux, plein de faits, et qui vaut à son tour une longue étude. Pour le moment, nous n'avons voulu qu'exprimer les regrets et les sentiments de tout le monde en rendant hommage aux divers talents de M. de Mercey, à sa compétence, à son caractère.

Qui succédera à M. de Mercey? Nous l'ignorons, bien que deux ou trois noms aient été prononcés, dont un est celui de l'homme le plus propre, aujourd'hui, à imprimer aux arts en France une haute et noble direction, par la sûreté de ses connaissances d'écrivain et de peintre, par l'élévation de sa critique, et par l'excellent esprit qui l'anime. Ce qui est certain, c'est que le gouvernement français devra reconstituer et réunir en une seule main une direction générale des beaux-arts, s'il veut leur rendre du lustre, de l'influence et de la grandeur.

CHARLES BLANC.

#### LIVRES D'ART

Paris qui s'en va et Paris qui vient, publication artistique dessinée et gravée par Léopold Flameng, texte par divers auteurs. — Paris, A. Cadart, éditeur. 1860.

Depuis que nous avons signalé à nos lecteurs le Paris qui s'en va et le Paris qui vient, dix nouvelles livraisons sont venues ajouter à cette publication un nouvel intérêt. Les eaux-fortes de M. L. Flameng commentent chaque page avec vivacité et esprit, et le coup de crayon de l'artiste précise pour les yeux le monument ou la scène décrite par la plume de l'écrivain.

Le Marché des Innocents (neuvième livraison) est une des planches où M. L. Flameng a mis le mieux en relief ses qualités d'aqua-fortiste habile et de dessinateur ingénieux. Les seconds plans ont été mordus par l'acide avec une sobriété délicate, et un enfant de Paris seul peut connaître ainsi le public qu'il met en scène. On n'invente point ce type de la grisette trottinant en bottines, le cabas au bras, les cheveux relevés sur les tempes, la figure pâle et les yeux brillants; ni cette marchande de légumes qui dit : « Choisissez, médème! » ensevelie sous l'avalanche de son corset, la marmotte nouée autour de la tête, le poing tout près de la hanche: ni le porteur, en casquette élimée, en blouse flottante et en pantalon acheté au Temple dans l'ex-garde-robe d'un élégant. C'est dans l'œuvre de M. L. Flameng, et particulièrement dans cette suite, que les chercheurs de l'avenir pourront trouver les types les plus vrais de la race parisienne dans les classes populaires.

Une visite à la Salpétrière a inspiré à M. Duranty quelques pages d'un style sobre et d'un effet émouvant. La simplicité du récit, la conscience de l'obsérvation, la justesse des observations physiologiques et morales donnent à cette étude une valeur réelle, et laissent le lecteur sous une impression indéfinissable de tristesse. La Folie, la Misère, la Vieillesse vacillante, l'Idiotisme, défilent sous les yeux comme des fantòmes d'existences désolées, brisées, ébauchées par des lois mystérieuses de la nature ou de la fatalité sociale, et réveillent les plus grands problèmes que puisse agiter l'esprit humain, sans espoir de les résoudre. M. Flameng a reproduit dans cette livraison une peinture de M. Gautier. Quel que soit le mérite de cette composition, n'eût-il pas mieux valu cependant nous donner une vue générale ou quelque détail de l'hòpital lui-même?

Le premier Hôtel de Ville de Paris, le Collége de Cluny, qui vit s'élaborer dans ses cloîtres silencieux cet admirable dictionnaire historique, la Gallia-Christiana, et dont l'église devint plus tard l'atelier de Louis David, la Flèche de Notre-Dame ressuscitée par M. Viollet-le-Duc, le Temple, qui fut une citadelle, une prison, et qui n'est plus qu'un marché sordide, ont servi de texte à des études un peu trop superficielles. S'il est bon de ne pas effrayer le lecteur par un étalage d'érudition, il est excellent aussi de lui donner un historique clair, précis et surtout détaillé de monuments dont il ne restera demain plus de traces.

Le Prado offre une série sur laquelle nous glisserons rapidement. Il faut le crayon de Gavarni pour reproduire ces orgies traditionnelles d'un pays latin quelque peu chimérique, où l'on consomme généralement plus d'eau de seltz que de vin de Champagne.

48

Gavarni seul a connu, sans doute parce qu'il les avait inventés, l'étudiant de dix-neuvième année et la grisette aux saillies piquantes comme un grain de sel attique. L'étudiant, d'ailleurs, porte aujourd'hui une cravate blanche, et Henri Heine assurait avoir vu passer un jour, sur la place Bréda, la dernière des grisettes, en robe à triple volant.

Citons encore l'Hôtel-Dieu et son historique, raconté par M. Castagnery avec une âpreté qui touche; les Petites Sœurs des Pauvres de la rue Saint-Jacques; le Marché aux Chevaux et le Couvent des Carmélites, dont il est difficile de parler après M. Gousin, et arrivons au plus vite à la Fontaine Saint-Michel. La gravure de M. L. Flameng laisse peut-être à désirer plus de scrupule dans la perspective et dans le rendu des détails, mais la critique qu'a faite de ce monument, sous une forme plaisante, M. Castagnary, nous a paru d'une justesse complète, et nous en détachons avec plaisir ces quelques lignes, qui résument fort bien la théorie sur les fontaines publiques : « Une fontaine n'est pas une fontaine parce qu'elle donne de l'eau, qu'elle jouit d'une cascade ou se gêne d'un robinet; elle est fontaine par elle-même des pieds à la tête; l'eau est un détail insignifiant; la charpente du monument et le vêtement qu'ils portent doivent seuls dire à tous qu'elle en est le destinataire. Son architecture et son ornementation doivent être combinés de telle sorte qu'il n'y ait aucune erreur possible. Il faut que l'étranger arrivant dans la ville et apercevant un édifice au loin, dans le haut de la nue ou au milieu de la place publique, puisse dire, rien qu'en saisissant la conformation générale : Ceci est une fontaine. Il faut aussi, quand la ville est écroulée, que la population est morte, que les monuments s'effondrent et que les ruines pendent, il faut, dis-je, que le voyageur, marchant au milieu des pierres et foulant les herbes, s'arrête devant un débris sculpté, le reconnaisse et dise : Autrefois, dans ce lieu, il y avait une fontaine. »

On voit que le *Paris qui s'en va et le Paris qui vient* contient, à côté de gravures très-intéressantes, bien qu'inégalement réussies, des pagés de critique excellente; c'est plus qu'il n'en faut pour assurer le succès de cette publication.

PH. BURTY.

- —Parmi les promotions faites dernièrement dans l'ordre de la Légion d'honneur, nous avons vu avec plaisir figurer les noms de MM. Gilbert, président de l'Académie des Beaux-Arts, et Petitot, membre de l'Institut, section des beaux-arts. Tous deux ont été nommés au grade d'officier.
- L'Académie des Beaux-Arts, appelée à décerner les grands prix de sculpture entre les sept concurrents entrés en lice parmi les huit qui avaient été admis à conceurir, a accordé le premier grand prix à M. Raymond Barthélemy, né à Toulouse le 11 juin 1833, élève de M. Duret; le second grand prix à M. Jules-Isidore Nathan, né à Seigneley le 9 juin 1836, élève de MM. Duret et Dantan. Le sujet traité par les concurrents, était Oreste réfugié à l'autel de Minerve. Dans notre prochain numéro, il sera rendu compte de cette exposition.
- -M. Landelle vient d'être chargé de la décoration de la salle des aides-de-camp, au palais de l'Élysée.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC. Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. - IMPRIMERIE DE J. CLAVE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

### ON SOUSCRIT A PARIS

## 55, RUE VIVIENNE, AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

DANS LES DÉPARTEMENTS:								
Abbeville	Grare.		/ Bohaire.					
Agen	Ach. Chairou et Ce.	Times	Giraudier.					
Aix	Rémondet-Aubin.	Lyon	Méra.					
Amiens	Caron.	Subject by	Paris.					
Angoulême	L. Goblet.		( Camoin frères.					
	Baillarger.	Marseille	Cruège.					
Annecy	Didier-Monnet.	A CONTRACT OF THE PARTY OF THE	Dutertre.					
Arras	Topino.	Montauban	Deloncle.					
Avignon	Clément St-Just.	Montpellier Virenque.						
Bayonne	Larroullet.	Nancy Mile Gonet.						
Besançon	Baudin-Bintot. Martinez.	( Maubon.						
Béziers	Carrière.	Nantes						
Blois	Marchand.	Petitpas.						
	(Chaumas.	Nîmes	Peyrot-Tinel.					
Bordeaux	Duménieu.	( Am duá Diaman						
	Féret fils.	Orléans	Gatineau.					
Cahors	Calmette.	Poitiers	Létang.					
Chambéry	Perrin.	Reims	Brissart-Binet.					
Chartres	Pétrot-Garnier.	Rennes	Verdier.					
Colmar	Geng.		(Lebrument.					
Dijon	Lamarche.	Rouen	Lanctin.					
	Ve Decailly.	Soint Étionne	Dubust.					
Douai	Crépin.	Saint-Étienne	Chevalier.					
Doual	Lemâle. Madoux-Lucas.	Saint-Quentin	Doloy.					
Grenoble	Merle.	Strasbourg	Alexandre. Treuttel et Wurtz.					
Laon	Padiez.	Toulon	Rumèbe.					
La Rochelle	Goût.	Toulouse	Armaing.					
Le Havre	Touroude.	Tours	Guilland-Verger.					
	L. Quarré.	Troyes	Dufey-Robert.					
Lille	Béghin.	Valenciennes	Lemaître.					
Loudun	Mme Merle.	Versailles	Bernard.					
Lyon	Benacci-Peschier.	Villeneuve-sur-Lot	Duffau.					
	A L'ÉTR	ANGER:						
ALLEMAGNE.		ESPAGNE.						
			Bailly-Baillière.					
Cologne	Lengfeld, libraire.	Madrid						
Cologne	Lengfeld, libraire.	GRÈ						
Cologne		Athènes	Nast.					
Aix-la-Chapelle	Lengfeld, libraire.  Direction des postes.	Athènes HOLLA	Nast.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein.		Athènes	Nast.  NDE.  L. Van Bakkenès et Co					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck	Direction des postes.	Athènes	Nast. NDE. L. Van Bakkenès et Co Belinfante frères.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne	Direction des postes.  Gerold et fils.	Athènes	Nast. NDE. L. Van Bakkenès et Co Belinfante frères.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig	Direction des postes.  Gerold et fils. Aug. Schnée.	Athènes	Nast.  NDE.  L. Van Bakkenès et Co- Belinfante frères.  E.  Vieusseux.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne	Direction des postes.  Gerold et fils.  Aug. Schnée.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  ITALI Florence Gènes.	Nast.  NDE.  L.Van Bakkenes et Co- Belinfante frères.  E.  Vieusseux. Beuf.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig	Direction des postes.  Gerold et fils. Aug. Schnée.	Athènes.  HOLLA Amsterdam. La Haye.  Florence. Gènes. Milan	Nast. NDE. L. Van Bakkenès et Co Belinfante frères. UE. Vieusseux. Beuf. Dumolard.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET	Gerold et fils. Aug. Schnée. Barthès et Lowell.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  ITALI Florence Gènes.	Nast.  NDE.  L.Van Bakkenes et Co- Belinfante frères.  E.  Vieusseux. Beuf.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET	Gerold et fils. Aug. Schnée. Barthès et Lowell.	Athènes	Nast.  NDE.  L. Van Bakkenès et Co- Belinfante frères.  E.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET	Gerold et fils. Aug. Schnée. ERRE. Barthès et Lowell. QUE.	Athènes	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères. E. Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence Gênes Milan Naples Rome Turin	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  E. Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET Londres BELGI	Gerold et fils. Aug. Schnée. ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence Gênes Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone.	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  W. Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL.					
Aix-Ia-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée.	Athènes	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  E. Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET Londres BELGI	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, édi-	Athènes	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  E. Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva. E.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET Londres BELGI	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence Gènes Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone. PORTUL Lisbonne  RUSS	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  E. Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET Londres BELGI	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes. Rozez.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence. Gènes Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone. PORTUL Lisbonne RUSS	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster. GAL. Silva.  E. Dufour, Mellier et Co-Daziaro. Glarner.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig  ANGLET Londres  BELGI  Bruxelles  Gand	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes.	Athènes	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster. GAL. Silva. IE. Dufour, Mellier et Co-Daziaro. Glarner. Cluzel.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig ANGLET Londres BELGI  Bruxelles Gand Liége	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes. Rozez. Carel. Gouchon.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence Gènes Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone.  PORTUC Lisbonne  RUSS  Moscou.	Nast. ANDE. L. Van Bakkenès et Co-Belinfante frères.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva.  IE. Dufour, Mellier et Co-Daziaro. Glarner. Cluzel. Daziaro.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig  ANGLET  Belgi  Bruxelles  Gand Liége BRÉSI	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes. Rozez. Carel. Gouchon.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence. Gènes Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone. PORTUL Lisbonne RUSS  Moscou.  SUISS	Nast.  NDE.  L. Van Bakkenès et Co- Belinfante frères.  E.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva.  IE.  Dufour, Mellier et Co- Daziaro. Glarner. Cluzel. Daziaro. E.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig  ANGLET  Belgi  Bruxelles  Gand Liége BRÉS! Rio-Janeiro	Gerold et fils. Aug. Schnée.  ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes. Rozez. Carel. Gouchon. H Morizot.	Athènes.  HOLLA Amsterdam La Haye.  Florence Gènes Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone. PORTUL Lisbonne RUSS Saint-Pétersbourg Moscou. Suiss Bâle	Nast.  NDE. L. Van Bakkenès et Co- Belinfante frères.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva.  IE. Dufour, Mellier et Co- Daziaro. Glarner. Cluzel. Daziaro. Georg.					
Aix-la-Chapelle Francfort-sur-le-Mein . Hambourg Munich Sarrebruck Vienne Leipzig  ANGLET  Belgi  Bruxelles  Gand Liége BRÉSI	Gerold et fils. Aug. Schnée. ERRE. Barthès et Lowell. QUE. Brouwet, office de publicité. Decq. Muquardt. Aug. Schnée. Van der Kolk, éditeur d'estampes. Rozez. Carel. Gouchon. H Morizot.	Athènes.  HOLLA Amsterdam. La Haye.  ITALI Florence. Gènes. Milan Naples Rome Turin Venise, Trieste, Vérone. PORTUL Lisbonne  RUSS  Saint-Pétersbourg  Moscou.  SUISS Bâle.	Nast.  NDE.  L. Van Bakkenès et Co- Belinfante frères.  E.  Vieusseux. Beuf. Dumolard. Dufrène. P. Merle. Bocca frères. Münster.  GAL. Silva.  IE.  Dufour, Mellier et Co- Daziaro. Glarner. Cluzel. Daziaro. E.					

#### MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1er et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8e, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année forment quatre beaux volumes de près de 400 pages.

#### PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an		٧.				40	fr.
Six mois	40000	y.	* 31.45	100	eri	20	fr.
Trois mois.						10	fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS
PRIX DU VOLUME : 40 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

#### ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
ou en envoyant franco un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ABTS,

RUE VIVIENNE, 55